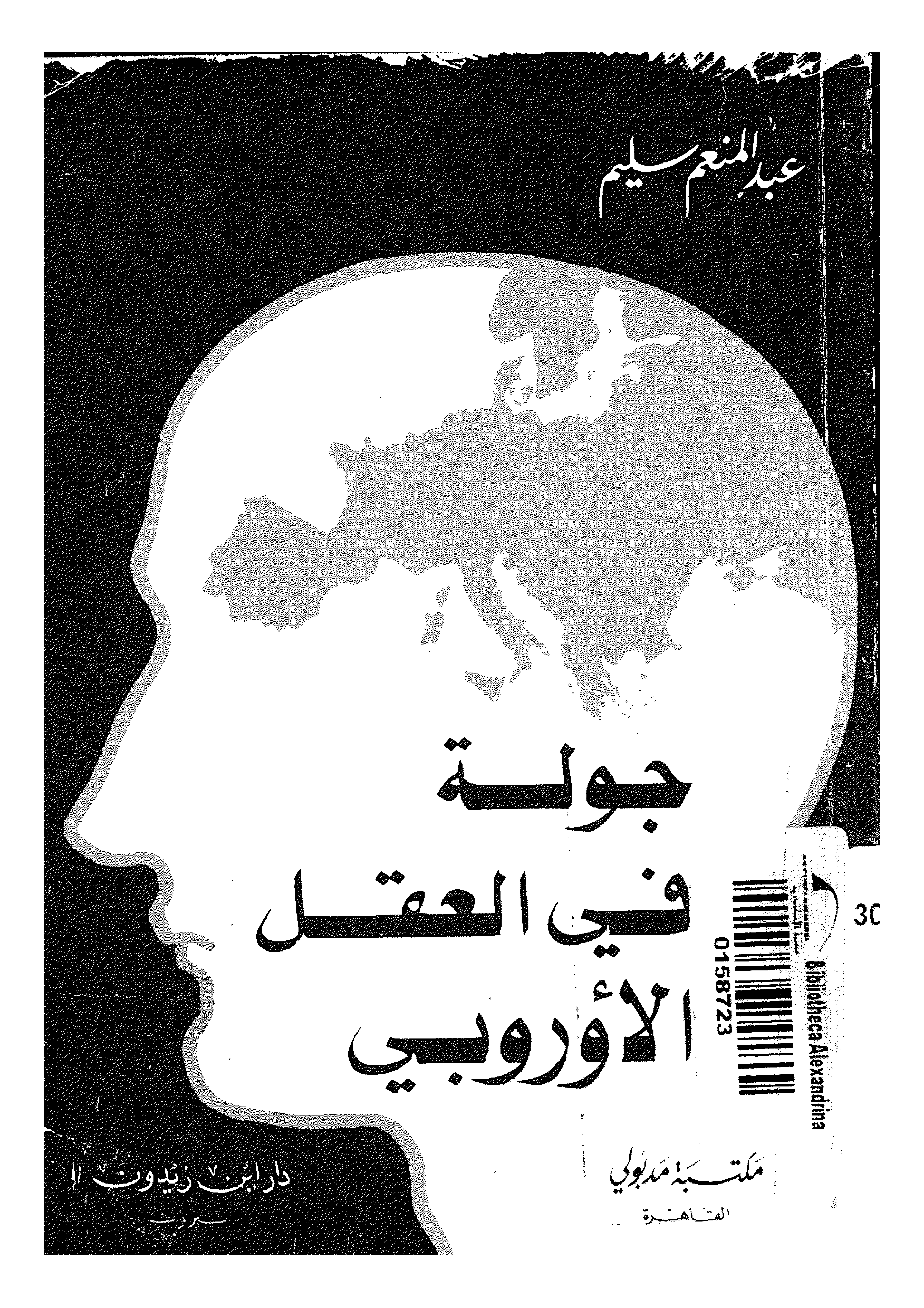

عبد المنعم سليم
جولة
في العقل
الأوروبي
دار ابن زيدون
بيروت
مكتبة مدبولي
القاهرة
Bibliotheca Alexandrina
0158723

جولة
في العقل الأوروبي

عبد المنعم سليم

جَولَـة
في العَقْل الأورُوبيْ

مكتبة مدبولي
القاهرة

دار ابن زيدون
بيروت

الطبعة الأولى
١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م

مكتبة مدبولي
٦ طلعت حرب - القاهرة

كلمة

العقل الأوروبي لم نكتشفه بعد بما فيه الكفاية وذلك في مجالات الثقافة والفكر عموماً . . ووسائل الوصول الى هذا العقل كثيرة . .

وواحد من هذه الوسائل : لغة الحوار . .

وهذا الكتاب عبارة عن حوار مع بعض الكتّاب والفنانين التشكيليين وأصحاب الرأي . ولقد قمت بنفسي باجراء بعض هذا الحوار خلال جولاتي في أوروبا على مدى سنوات ، والبعض الآخر قمت بترجمته لما له من أهمية . . ولأن لقائي بهؤلاء لم يكن ليزيد شيئاً عما سبق أن قالوه . .

وهذا الكتاب يعتبر خطوة أولى للوصول الى العقل الأوروبي ،وأرجو أن تتاح لي الفرصة مستقبلاً إلى أن أعود الى هذا العقل خلال وسيلة أو وسائل أخرى .

عبد المنعم سليم

الحديث الأول
مع جان بول سارتر

هذا حديث مع جان بول سارتر أجراه بيير بينيشو . . والواقع أن هذا الحديث ليس جديداً ، كما أنه ليس قديماً تماماً ولكن بينيشو يقول أن هذا الحديث ربما يكون آخر حديث يجريه أي انسان مع سارتر . . فلقد أصبح سارتر الآن ذلك الرجل العجوز المريض . . وأكثر من هذا إنه لا يكاد يرى . . ويا لسخرية القدر . . الرجل الذي صناعته القراءة والكتابة لا يستطيع أن يخط حرفاً أو يكتبه . .

ولعلنا لسنا في حاجة للتدليل على عظمة سارتر كفيلسوف ومفكر وروائي ومسرحي ، ولكن بيير بينيشو يسوق في بداية حديثه هذه الكلمة :

* صورة المثقف الكلاسيكي اليوم . .
* الاجتماعات والتوقيعات على منشورات لا تعني الآن شيئاً !

في سنة ١٩٥٢ قام شارلي شابلن بزيارة باريس ، وهناك

سألوه عما إذا كان يريد مقابلة ديجول ؟ . . أو يشتري برج ايفل ؟ أو يقضي ليلة في أي مكان يختار ؟ . . فرد شارلي شابلن : لا . . انه يريد أن يتناول العشاء مع سارتر وبيكاسو . . سوياً .

ولقد قبل بيكاسو وسارتر وتحدد الموعد . . وعندما دق شارلي شابلن جرس شقة سارتر في حي سانت جيرمان دي بريه . . كان بيكاسو هناك . . وأمسك شارلي بيدي الرجلين العظيمين وقال : ثلاثة رجال صغار ! وهذه حقيقة؛ فهؤلاء الثلاثة الكبار من أقصر الرجال طولاً . .

وتنتهي الحكاية . . ولكن الحوار يبدأ . .

بيير : ان المشكلة التي سأتحدث عنها بدأت مع بداية الستينات في أمريكا . . وحوالي سنة ١٩٦٥ انتقلت الى ألمانيا وفي النهاية وفي سنة ١٩٦٨ وصلت الى فرنسا . . وأعني بذلك ثورة الشباب . لقد أثر فيك ذلك الحدث تماماً لدرجة أنك قلت أنه أصبح لازماً أن تقوم بمراجعة لأغلب آرائك السياسية وموقفك الأدبي والفلسفي . هل تستطيع أن تقول لي كيف تغيرت ؟

جان بول : عندما كانت تلك الأحداث تجري لم أكن أعرف تماماً أنه قد بدأت تؤثر فيّ . ولكنني اهتممت بها وخصوصاً أن الشباب بدأ يسألني . ثم ذهبت في منتصف مايو

١٩٦٨ الى السوربون لأتحدث هناك وقد استقبلت استقبالاً حسناً ولكنني مع هذا لم أستطع أن أقول شيئاً له قيمة لأنني لم أكن قد فهمت شيئاً من ذلك الذي كان يحدث . لقد بدأت أفهم تدريجياً وقد حدث ذلك الفهم في سنة ١٩٦٩ . . بدأت أفهم أن هذا الذي ينتقده الشباب ويثور له . . شيء في داخلنا . . في داخلي أنا أيضاً مثل الآخرين تماماً . . وهذا الشيء هو : الثقافة .

وكان هذا شيئاً معقداً لأن هؤلاء الشباب الثوار كانوا هم أنفسهم مثقفين باعتبارهم طلبة في الجامعة يمتحنون آخر العام . . ولكن هذه الثقافة بعينها هي التي ثاروا من أجلها ! ان المثقف الكلاسيكي هو رجل يمتلك قوة ما وهذه القوة موجودة تحت أمره وتحت طلبه في أي وقت يريد . انه يمتلك المعرفة وهذه المعرفة تتحول بنفسها ـ وبلا عدالة ـ الى قوة . ولست أعني بالمثقف الكلاسيكي : الكتّاب ولكن هؤلاء الناس الذين يزاولون أعمالاً حرة مثل : الأطباء والمهندسين . . الخ . هؤلاء هم الناس الذين يعتقدون أنهم يعملون من أجل الصالح العالمي . الطبيب الذي يدرس مرضاً ما إنما يفعل ذلك من أجل البشرية . . ومع هذا فإنه في نفس الوقت يعرف أن هذه العالمية قد أعطيت له خلال طبقة خاصة ـ هي طبقة البرجوازية ـ وهذا في حد ذاته ، بطريقة أو بأخرى ، يتحول في النهاية الى شيء مبدد ومشتت . . ولذلك فانه يحس أنه ليس

الشخص الذي كان أو الذي يريد أن يكون . انه يتعذب بسبب ذلك ، لأنه يحس بأن ضميره غير مطمئن : فهو في لحظة عالمي خلال معرفته ومعلوماته وخصوصي أو شخصي بالنسبة للهدف من معرفته . . وهذا التناقض في طبيعته يقوده الى رؤ يا لمجتمع مختلف عن ذلك المجتمع الذي كنا نتمنى أن نهيئه له .

باختصار . . المثقف الكلاسيكي يستجيب لكبت هدفه الخاص الى الحدود التي يرسمها له المجتمع ونتيجة ذلك يصبح واحداً من ناقدي هذا المجتمع ، ولكن هذا لا يمنعه من أن يكون برجوازياً لأنه يستفيد من « ضميره المعذب » انه يتحول الى رجل يتكلم في مجتمعات جماهيرية حيث يستمع الى تصفيق الجماهير . يتحول الى كاتب كتيبات صغيرة عن الشر الموجود في المجتمع . . يتحول الى محارب من أجل الجميع وعلى مستوى عالمي . . وفي نفس الوقت يستفيد من كل هذه الأوضاع ، يستفيد من كونه مثقفاً.ولنأخذ مثلاً لذلك من احدى الجامعات الأمريكية . . عالم طبيعة أو كيمياء . . ولنتصور أننا ما زلنا في أيام حرب فيتنام . . هذا العالم الأمريكي يعمل في الواقع من أجل حرب فيتنام . . أي يسخر امكانياته العلمية ومعرفته من أجل الانتصار الأمريكي في حرب فيتنام . . وفي نفس الوقت لو أنه اكتشف أن معرفته العلمية تسخر من أجل هذه الحرب فان

هذا لا يمنعه من التوجه الى اجتماع عام ويعلن أمام الجميع أنه ضد هذه الحرب . والموقف هنا في فرنسا ليس بهذا الوضوح ولكن وجود المثقف بهذا الشكل الذي شرحته في أمريكا مشابه تماماً لما هو موجود في فرنسا . انني أنا نفسي وآخرين كنا مثقفين كلاسيكيين حتى سنة ١٩٦٨ : فلقد اشتركنا في بعض الاضرابات.، حضرنا اجتماعات وصرحنا فيها بأننا ضد الحرب في الجزائر . . لقد كنا نأخذ صف الجماهير . . ولكن كان هناك وباستمرار شيء يمنعنا من الاختلاط بهذه الجماهير . . وهذا بالضبط هو ما ثار عليه الشباب في سنة ١٩٦٨ . . انهم لم يعودوا يريدون هؤلاء المثقفين الذين يقدمون أنفسهم كمرشحين بدلاً من أن يقدموا أنفسهم ذاتها .

بيير : ومع هذا فانك منذ عشرين سنة وهبت نفسك لقضية التزاوج بين المثقفين جميعاً . . هذا التزاوج يبدو الآن غير مقبول أو مرفوض بالنسبة لك .

سارتر : نعم ولم أكن واعياً بذلك منذ عشرين عاماً . . ولقد كنت أقصد بكلمة التزاوج . . هذا التزاوج بين أعمال المثقفين أو الفنانين عموماً . . ومع هذا فان صورة المثقف الكلاسيكي اليوم كالآتي : مستريح . . يمتلك شقة . . لا يعيش حياة سيئة . . بورجوازي صغير . . هذه هي الكلمة بالضبط ، وتحت هذا الشعار يستطيع أن يحقق التزاوج الذي

تكلمت عنه عن طريق إعطاء النصيحة للجماهير . . باسم ماذا ؟ . . ولماذا تهتم الجماهير بمثل هذا الشخص ؟ . . هذا هو ما ثار عليه الشباب . إن دور المثقف بالنسبة لهم ليس هو الدور الذي اختاره المثقف لنفسه . . ان طبيعة الثقافة في نظرهم يجب أن تكون محل اختبار . .

بيير : ما هي المشاكل الشخصية التي قابلتك أنت . . يا جان بول سارتر في علاقتك بالجماهير من ناحية وبالبرجوازيين من ناحية أخرى ؟ . .

سارتر : لا تنس أنني الآن قد تجاوزت السبعين . . انني أمثل المثقف الكلاسيكي الذي تقدم في العمر وما زال يقتفي الأثر . ضميري المعذب كان لديه الوقت الكافي لأن ينمو ويكبر الى درجة السمنة . ولذلك ، فانه من الواضح أنني غير قادر على أن أتغير بطريقة طبيعية مثل شاب في العشرين ، ولكن في اللحظة التي أحسست فيها أن ارتباطي ليس كافياً فانني قد تبنيت اتجاهاً آخر . . واليوم فانني أشد التصاقاً بالناس . . دائماً « معهم » . . أقصد معهم بشخصي . . بوجودي وليس بفكري . . وهذا هو الواجب بالنسبة لكل فرد .

ما تعلمته أن الاجتماعات والتوقيعات على منشورات أو غيره لا تعني الآن شيئاً كثيراً .

بيير : هل تعتقد أن هذا الذي تقوله يمكن أن يطبق

بالنسبة لأي دولة أوروبية أخرى أم أن ذلك قاصر على المثقف الفرنسي ؟

سارتر : انها بدرجة أقل أو أكثر نفس الشيء في كل مكان .. انني بالطبع أعرف الموقف الفرنسي بطريقة أوقع ، ولكن نفس الشيء موجود في ايطاليا وأمريكا .

بيير : لقد غيرت أيضاً أسلوب ملابسك .. وبعض الناس تضحك من ذلك عندما يرونك في هذه السن وترتدي هذه الملابس الشبابية أو التقدمية !

سارتر : إنني أعرف ذلك ، ولكن صورة المثقف الكلاسيكي الذي يرتدي قميصاً بياقة عالية .. وبدلة كاملة .. هذه الصورة أصبحت تضايقني . انني لم أكن أحس أبداً بالراحة إلاّ في الصيف حيث أكون قادراً على ارتداء قميص عادي وبنطلون عادي .. كما تراني الآن .

ولقد قررت ذلك عندما كنت في فينيس .. لقد قلت لنفسي أظن بعد هذه السن يجب أن تكون لدي الحرية لأرتدي ما أشاء . إن الملابس البرجوازية .. القميص الأبيض .. ورباط العنق والصديري .. الخ .. كل هذه الأشياء كنت أعتقد أنها بالنسبة لي بمثابة كارثة ولكن لم يكن في استطاعتي من قبل أن أغير ذلك والا حسبني الناس مجنوناً . لقد أقلت نفسي من قبل .. والآن فانني لن أقيل نفسي أبداً .

الحديث الثاني مع ...
جان بول سارتر ..

الموناليزا ..
يجب أن تحرق

قدمنا الحديث الأول الذي أجراه بيير بينيشو مع جان بول سارتر وقد ركز سارتر في هذا الحديث على موقفه من ثورة الطلبة سنة ١٩٦٨ ثم وجهة نظره في المثقف الكلاسيكي الذي هو في نظر سارتر مثقف بورجوازي .

وفي هذا الحديث الثاني والأخير يترك سارتر السياسة ويتكلم في موضوعات أخرى متنوعة ، والأدب بالطبع هو أول هذه الموضوعات :

بيير : الأعمال العظيمة في الأدب .. كيف تتنبأ بوجهة النظر نحو رواية « مدام بوفاري » تأليف « فلوبير » بعد خمسين سنة ؟ .

سارتر : إن المشاكل بين الرجال والنساء موجودة في كل ثقافة .. وعلى ذلك ، ربما ظلت هذه الرواية بنفس عظمتها

باعتبارها خاصة بالعلاقات المتشابكة داخل النفس البشرية . ولكنني مع هذا لست أدري ما إذا كانت رواية (سير والتر سكوت) يمكن أن تكون أشد بقاء من مدام بوفاري . لقد عالج سكوت الروايات التاريخية وحاول أن يعيد صياغة الرجال المحاربين .

لقد أعادهم الى الحياة . . لقد خلق أبطالاً . . وخونة آخرين وأشخاصاً تحارب من أجل هذا وذاك . . كل هذا يمكن أن يعطينا دراسة ممتعة عن ذلك الذي دار خلال قرون ثم في النهاية حوّل البرجوازيين الى ثوار . .

ولكن مدام بوفاري رواية غير تاريخية . . ويمكن أن تقول أن بلزاك فعل أكثر من ذلك . . ومع هذا فانني أحب فلوبير أكثر من بلزاك .

بيير : لقد قلت يوماً : إن الأدب شيء يكون . . في أي الأحوال . ماذا كنت تعني بذلك ؟

سارتر : سوف أعطيك مثالاً . . في باريس شاهدت مسرحية ممتازة اسمها «٨٩» . . هذه المسرحية اشترك في خروجها الى الحياة حوالي خمسين فتى وفتاة . ما هو الدور الذي لعبه الكاتب في مثل هذه المسرحية ؟ . . لا شيء.لقد كتبوها هم أنفسهم واستطاعوا ذلك . بالطبع كان معهم أحد الكتّاب . . ولكن هذا الكاتب ممكن أن يكون أي شخص

آخر . ما كان يهم هو الحدث نفسه . انني أعتقد أن دور الكاتب فيَ المستقبل سوف يكون صعباً .

بيير : انك الآن قد تخطيت السبعين وأصدقاؤك اليساريون شبان . . أعمارهم بين العشرين والثلاثين . انت ، عندما كنت في سن العشرين . . هل كنت قادراً على أن تعمل صداقة مع رجل في سن الستين ؟

سارتر : ذات مرة ، وأنا في سن العشرين ، وفي احدى الاجازات قابلت رساماً عجوزاً . . وقد أحببته كثيراً . . ولم تكن المسألة بالنسبة لي أنني أستمتع بعالم هذا الرجل الذي يرسم . . ولكنني كنت أستمتع بأنني أجد الاجابات على الأسئلة التي أسألها . . كان هذا هو المهم . .

بيير : انني أعرف أن لك أصدقاء كثيرين من الصينيين . . وانك لم تكن موافقاً على الثورة الثقافية هناك . . وان هذه المسألة كانت مثار مناقشات وخلاف بينك وبينهم . . وأنا الآن أريدك أن تتصور ثورة ثقافية في باريس . . هل كنت تحاول أن تمنعهم من حرق المكتبة الوطنية أو الموناليزا . . الخ ؟

سارتر : إنني كنت أدعم يحرقون الموناليزا دون أدنى تفكير ، ولكنني أعتقد أنني كنت أمنعهم من حرق شيء آخر . وليست المسألة هنا أنني كنت أستطيع ذلك أم لا . . ولكنني

أعتقد أنني كنت أقول لهم : فلنترك هذا الآن ولنناقشه فيما بعد - انني في الواقع لا أرى خطأ ما في حرق بعض الأساتذة الذين أتصور أنهم مجرمون . . ولكنني في الحقيقة كنت أصر على ترك هؤلاء في أحد المخازن لفترة ما . . تماماً كما تحفظ الدولة لوحاتها الفنية وكتبها في مخازن خلال الحرب . . ثم بعد ذلك نناقشهم بعيداً عن أي مؤثرات خارجية . ولكن عندما أفكر في الموناليزا ! . . هناك أشياء كثيرة عديمة القيمة على الاطلاق ! !

ولسنوات طويلة ظلت ابتسامة الموناليزا بمثابة كليشيه للكتّاب الفاشلين ! . . . هذه الابتسامة كانت شيئاً ما . . ولكنها الآن لا شيء أبداً . إنها لوحة عديمة المعنى . . بينما توجد لوحات أخرى رسمها دافنشي أروع منها بكثير . . ولوحات أخرى رسمها تنتوريتو .

بيير : لقد كتبت كتاباً عن تنتوريتو وعن جان جينيه . . هل يمكن أن تكتب اليوم كتاباً عن كاتب أو فنان آخر ؟

سارتر : منذ مدة طويلة وأنا أعمل في كتاب عن فلوبير ، وهذا مجهود شاق . ان هذا يظهر بوضوح ، وعلى مستوى معين ، انني مثقف كلاسيكي . . وبالرغم من أنني أصبحت كبير السن إلا أنني يجب أن أنهي ما بدأته . . ولقد انتهيت من أجزاء الكتاب الأربعة حتى الآن . . ولكنني

تحققت أخيراً أنني لو كنت قد فكرت في كتابة هذا الكتاب عن فلوبير ما كتبته أبداً . . ذلك لأنني لست متأكداً تماماً من أن مثل هذا الكتاب سوف يجذب انتباه الناس . . على الأقل لأنه غالي الثمن . ثم ما هي أهمية أن يقرأ القارىء اليوم كتاباً في ألفي صفحة ؟!

بيير : انك اليوم ، بلا شك ، أشهر فيلسـوف في العالم . . كيف يمكن أن تعيش بهذه الشهرة ؟ . .

سارتر : هل تعرف أن هذه الشهرة تبدو لي كما لو كانت مركزة نحو شخص آخر ؟ . . ومن هنا فانني أقول: إنني أنا موجود والشخص الآخر أيضاً ! هـذا الشخص الآخر هـو الشهرة . . هذه الشهرة موجودة ولكنها لم تعد تعليماً انني استخدمه (الشخص الذي هو الشهرة) . . استخدمه في المحاكم مثلاً . . لأن المحاكم تعني جيداً أن هذا الذي يقف أمامها هو جان بول سارتر . . ولكنني لا أفكر فيه باعتباري أنا . انه لا يبدو لي شخصاً حقيقياً . انني أعرف الرجل الذي يتكون من لحم وعظم . . وهو أنا . . الرجل الذي يسير ويأكل وينام والذي يفكر أحياناً في أشياء غبية مثل أي شخص آخر . . ولكنه لا يفكر في الشخص الآخر الذي يكتب كتباً يقرؤها الناس .

بيير : لقد قلت يوماً ومنذ مدة طويلة أن هناك ثلاثة أشياء

تحبها أكثر من أي شيء آخر في الحياة ، وهي : المناقشة مع النساء . . الفلسفة والأدب . .

سارتر : انني أرتبها الآن كالآتي : الكتابة وبعد ذلك المناقشة مع النساء .

بيير : لماذا تفضل الحديث مع النساء عن الحديث مع الرجال ؟

سارتر : لأن الرجال يتكلمون في أشياء لا معنى لها . . وظائفهم أو السياسة . لا توجد حرية للحديث مع الرجال . رجل ما يمكن أن يزورني هنا في بيتي وهو متأكد تماماً من أنه يستطيع أن يتكلم معي عن جان جينيه « الكاتب المسرحي المعروف » مثلاً أو يحدثني عن أنه قد أصبح يمل وظيفته وأنه يفكر في الانضمام لحزب ما . . (لأنه يريد شيئاً ما له معنى) ! هذا هو ما يتحدث فيه الرجال غالباً . . وظائفهم . .

في النهاية انني أحب النساء لأنهن يحسسن بأن هناك ضغطاً ما قد وقع عليهن. انني ألوم نفسي لأنني أقف في صف تحرير المرأة ، ولكنني أعتقد أن اهتمام النساء بالناس والاشياء ينبع من حقيقة أن النساء يحببن الاستمتاع بالحياة أكثر من الرجال . . إن لديهن -حرية أكثر ، في احساسهن بالضغوط الواقعة عليهن . . وبالتالي لديهن المقدرة على أن يتأملن الطبيعة وجمال الحياة . لو أن النساء تحررن فانهن سيصبحن

مثل الرجال ويتكلمن في هذه الأشياء التي لا معنى لها .

بيير : وبالرغم من هذا فانك تقف في صف تحرير المرأة ؟

سارتر : بالطبع ! ولكنني عندما أرى النساء من وجهة نظر تحررية ، وهي وجهة النظر التي أوافق عليها وأعجب بها ، فانني لا أحب أن أتكلم معهن كثيراً . . الا فيما عدا السياسة . . كما لو كنت أتحدث مع صبيان .

ولست أعني بهذا ـ لأن سيمون دي بوفوار سوف تناقضني . إن الحديث سوف ينتهي اذا تحررت المرأة . ولكنني أقول ببساطة أن هؤلاء النساء المتحررات لن أهتم بهن كثيراً .

بيير : هل يمكن أن أقول أن لك علاقة خاصة بالفلوس ؟

سارتر : نعم . ربما . وهناك أسباب كثيرة لذلك ولكن واحداً من الأسباب الرئيسية أنه لا توجد أي علاقة بين العمل الذي يؤديه الفرد وبين النقود التي يكسبها من وراء هذا العمل . إذا كنت تمتلك نقوداً كثيرة فهذا ليس عدلاً . . وإذا كنت تمتلك نقوداً قليلة فهذا ليس عدلاً أيضاً ! . . هناك كتّاب عظماء يكتبون كثيراً ولكنهم يبيعون قليلاً وكتّاب أقل عظمة ولكنهم يبيعون كثيراً . لقد كتبت مسرحية اسمها « كين » اقتبستها من رواية لالكسندر ديماس سنة ١٩٥٠ أو ١٩٥٢

ومثلت في انجلترا . . وما زالت هذه المسرحية تدر علي نقوداً حتى اليوم . . وأكاد أتصور أن هذه النقود تسقط علي من السماء . . مع أنني كتبتها في شهرين . . بينما الكتاب الذي كتبته عن فلوبير قد استغرقت في كتابته خمسة عشر عاماً ومع هذا فلم أكسب من ورائه الا القليل . انني أصرف النقود بلا معنى !

بيير : لماذا ؟

سارتر : حسناً . . هناك أنا نفسي . . وهناك أيضاً أصدقائي . . هناك أيضاً أناس أساعدهم . . كذلك بعض المجموعات السياسية التي أساعدها .

لقد رفضت جائزة نوبل للآداب وبالطبع لم أحصل على النقود ولو أني قبلتها لحصلت على خمسة ملايين فرنك . لماذا؟ . . ما معنى هذا؟ . . ولماذا لا تحصل الدولة الضريبة التي يجب دفعها على أمثال هذه الجوائز ؟ . .

بيير : هل يمكن أن أسألك سؤالاً آخر ؟

سارتر : بالطبع لا . . لقد تكلمت بما فيه الكفاية .

فلليني : السينما اكثر التصاقاً بمعجزة الخلق نفسها . .

(فلليني ليس مخرجاً ايطالياً ، ولكنه عالمي بكل المقاييس . ولقد حصل على جائزة الأوسكار سنة ١٩٦٤ عن فيلمه الأشهر ٨ ١/٢ . وقد أثر أسلوب فلليني في كثير من المخرجين العالميين . . حتى هؤلاء الذين كانوا على مستواه . . لنقرأ ماذا يقول . .) .

سؤال : هل يمكن ان تحدثني عن نفسك ؟ . كيف تراها ؟ . هل انت مثلاً « أخلاقي حديث » أو ساخر اجتماعي ؟ .

جواب : هذه وظائف هامة جداً من الناحية الاجتماعية ، ولكن لا أظن انني أقوم بأي من هذه الوظائف . كل ما أستطيع أن أقوله عن نفسي انني قصاص . وإن السينما هي مجال القصص التي أعملها . انني احبها (السينما) لأنها تعيد خلق الحياة عن طريق الحركة . . ولأنها تضخمها ، وترتفع بها ، وتقويها . وبالنسبة لي فإن السينما في نظري أكثر

التصاقاً بمعجزة الخلق نفسها أكثر من الرسم أو الموسيقى أو حتى الأدب . ان السينما ليست مجرد فن تشكيلي. انها في الحقيقة شكل جديد من اشكال الحياة ، بكل ايقاعها واشعاعاتها الفنية . وهذه ، هي طريقتي في ان اقص حكاية .

سؤال : أفلامك . . هل تنظر اليها في المحل الاول باعتبارها للتسلية ؟ ام باعتبار ايرادها ؟ . أم فلسفتها ؟

جواب : انني لست مهتماً بالتسلية ثم انه لا معنى للحديث عن النوايا الفلسفية ! فأنا بعد كل فيلم لا أذكر ماذا كانت نواياي في الأصل . ان النية أو القصد مجرد آلات أو امكانيات لتضعك في حالة تستطيع منها ان تبدأ شيئاً . وهناك اعمال كثيرة جيدة نالت نجاحاً بالرغم من القصد الأصلي عند البدء فيها ، باسكال ، مثلاً ، كتب كتابه (أفكار) ليثبت عدم وجود الله وانتهى الكتاب على عكس ما كان يقصد. خذ مثلاً روايتي « الحياة اللذيذة » . ان ما قصدته بهذه الرواية هو أن أعرض حالة روما من الناحية الروحية . ولكن الفيلم أتى بعكس ذلك . لقد كان الفيلم فضيحة في شبه تقرير . . لوحة لشارع ومجتمع . وقد استغلت صحف اليسار الفيلم استغلالاً كبيراً من هذه الناحية باعتبار ان الفيلم هو تقرير عن روما وحدها ، ولكن الفيلم كما يمكن ان يكون عن روما يمكن ايضاً ان يكون عن بانكوك او آلاف من المدن الأخرى .

سؤال : هل هناك رابطة ما تربط بين أفلامك ؟

جواب : كل أعمالي ليست إلا شاهداً على ما أبحث عنه في الحياة. انها مرآة لبحثي .

سؤال : بحثك عن ماذا ؟

جواب : عن الحرية لنفسي ، وفي هذا المجال فانني أستطيع أن أقول انه لا يوجد اختلاف ما في المحتوى أو الأسلوب في جميع أفلامي . من أول فيلم حتى آخر فيلم . . كنت أناضل لأن أحرر نفسي ـ أحررها من الماضي . . من التعليم الذي فرض علي وأنا طفل . هذا هو الذي أبحث عنه . . هكذا خلال شخصيات مختلفة وخلال تغيرات في الايقاع وفي الصورة .

سؤال : بأي معنى تريد ان تهرب من الماضي ؟

جواب : لقد حملت في طفولتي بحقائب لا قيمة لها حتى انني أحس الآن أنني أريد أن أرمي بها من فوق ظهري . انني اريد ان انسى كل ما تعلمته من تلك الاتجاهات التي لا معنى لها حتى أتمكن من أن أعود الى شخصية عذراء . . ان أولد مرة اخرى عن قصد حقيقي . وعندئذ فلن أجد نفسي ضائعاً وسط الضائعين . انني حيثما اذهب أرى رجالاً يتحركون في مجموعات كالمدارس . عندما كنت صغيراً فإنني لم اتحرك مع اصدقائي في اتجاه واحد . . لقد ذهب كل منا الى اتجاه منفصل عن الآخر .

سؤال : هل يمكن ان تعطيني مثالاً لذلك في فيلم من افلامك ؟

جواب : في فيلم ٨½ كانت تقاليد المجتمع واحكامه تسجن (جويدو) البطل ايام طفولته . وكان اساس هذا السجن هو الاحساس بالذنب والفشل . وكثيرون منا خلال طفولتهم عانوا من نفس هذا السجن ، ولكن عندما نكبر فإننا نجد انفسنا في صراع . . صراع خلق أساساً بسبب تعليمنا على ان نكون مثاليين وعلى ألا نرى في الدنيا الا الخير المطلق او الشر المطلق . وهذا النوع من التعليم لا يؤدي بنا في النهاية الى المستوى الذي نستطيع ان نعيش به في الحياة .

ولا شك انك انت نفسك قد جربت هذا . فلا بد انه قد جاء وقت ما تكتشف فيه ان كل ما كان يقال لك ـ سواء في البيت او المدرسة أو الكنيسة ـ ليس صحيحاً وبطبيعة الحال إذا حررت نفسك من الماضي فإنك عندئذ تكون حراً وتستطيع ان تعيش في الحاضر . . ولا تفكر عندئذ بجبن في ان تهرب الى الماضي او حتى الى المستقبل .

سؤال : هل في هذا الذي تقوله رسالة ما توجهها الى الناس ، وما هي ؟

جواب : درس . . ربما ، فكما في فيلمي الأخير (جولييت والارواح) تعلمت جولييت درساً وهو : اذا اردت

للزوجية ان تعيش فإنه يجب في المحل الأول اعتبار ان الزواج هو بداية وليس هو النهاية السعيدة وانما يجب ايضاً ان تتعلم ان الزواج ليس هو بداية ونهاية الوجود الانساني وانه ليس شيئاً مفروضاً من الخارج .

سؤال : أغلب الممثلين يتدربون على خلق دور ما .. أي يلبسون دور شخص ما يريدون أن يمثلوه هل هذا صحيح ؟ أم يجب عليهم ان يمثلوا اشخاصهم هم انفسهم واذا كان كذلك هل هناك تناقض في هذا الكلام الأخير ؟

جواب : اغلب الادوار تتطلب جزءاً ما من شخصية الممثل نفسه ، ولذلك فإنني أطلب من الممثل دائماً ان يكون هو نفسه ولكن ليس معنى ذلك ان يمثل نفسه . يجب ان يحس بغريزته والدور الذي يلعبه .. أي يكون هناك نوع من الامتزاج بين شخصيته وبين الشخصية التي يلعبها ، فيتحول كل منهما إلى الآخر ولكن بالتدريج حتى لا يكون هناك احساس بالفراغ .

سؤال : ما الذي تشعر به بعد أن تنتهي من إخراج فيلم ؟

جواب : يا له من سؤال غريب .. الفيلم لا ينتهي بالنسبة لي عندما أنتهي من إخراجه . انه يترك صدى ويترك أثراً أعيش معه ، فأنا اسمعه واشعر به وأحسه ، وأظل أسير هذه

المشاعر حتى أحس (بجو) جديد يأتي الي كأنه ربيع . . وعندئذ تكون هذه هي بداية لفيلم جديد . . بشخصيات جديدة وبرواية لم تستكمل بعد . . انني في الواقع لم أجرب فترة الفراغ العقلي . انه يبدو لي انني منذ أن بدأت عملي كمخرج سينمائي فإنني أعيش في نفس ذلك اليوم الطويل الرائع . ولكن السؤال : هل أنشغل مقدماً بـالخوف من الفشل ؟ . . والاجابة : طبيعي ، وكما نعرف فإن فيلم ٨ ١/٢ يعرض لهذا الخوف من الفشل ، ولكنني لا أحس ان اليوم الذي سأعاني فيه من القصور قد أصبح قريباً ، واذا حدث هذا فإنني آمل أن يكون لدي التواضع والذكاء لأن أتوقف عن الحديث والبكاء .

سؤال : الى أي حد يمكن ان يؤثر المال في عملك ؟

جواب : النقود لا تعنيني ، انه من الرائع الحصول عليها بالطبع ، ولكنها ليست كل همي في الحياة حتى عندما كنت لا أستطيع الحصول عليها . وانا اذكر انني عندما حضرت إلى اوروبا لأول مرة اشتغلت في إحدى الصحف ، وفي بعض الأحيان لم أكن أملك نقوداً لاشتري غذائي ، ولكن الغذاء هو الذي كنت أريده لا النقود .

سؤال : الى أي حد يمكن ان تؤثر فيك الشهرة ؟

جواب : الشهرة حكمها عندي حكم النقود ولكن من الصعب تجاهل الشهرة ، فالشهرة تطاردك من حيث الوقت

وتطارد سرِّيتك، ولقد استطعت بصعوبة أن أبقي بعض اسراري بعيداً عن النشر ،ولو انني بعد فيلم ٨ ١/٢ أصبت بما يشبه الغزو من الناس ، وعندما ذهبت الى امريكا كنت مطارداً من النساء اللاتي كن يتصورن ان لدي المفتاح الى السعادة . ولقد اخبرتهن انه ليست لدي أية اجابة . . أية تعويذة . . أي سحر . . أي - حتى - لا شيء ، ولكنهن لم يصدقن . . انني مخرج ولست طبيباً نفسانياً . . وما أريد أن أقوله في أفلامي .

سؤال : هل أنت متأكد من نفسك ؟

جواب : متأكد من نفسي ولكن ليس الى درجة الغرور أو الانانية ، ولكنني أحس بسلام بيني وبين نفسي اكثر من قبل مع انني فقدت شيئاً من قوتي ومقدرتي خلال فترة شبابي .

سؤال : هل تخشى ان تتقدم في السن ؟

جواب : لا . . وربما لنفس السبب الذي ذكرته الآن .

سؤال : والموت . . هل تخشاه ؟

جواب : الموت شيء عجيب ومن الصعب الحديث عنه لأنه مختلف تماماً عما نعرفه عنه في حياتنا الواقعية . اننا لا نعرف ما هو ولكنه شيء مخيف غير واضح المعالم يقبض علينا . انه شيء يشبه قارة أسطورية . البعض يقول انها موجودة والبعض الآخر ينكر ذلك . البعض يقول انها جميلة

جداً والبعض يقول انها مخيفة . البعض يقول انها أجمل من عالمنا والبعض يقول انه لا يوجد أجمل من الحياة في عالمنا هذا وان الموت ليس إلا الصمت والنسيان . ولكن دعنا نواجه الموقف ، هذا هو عالمنا وقريباً أو بعيداً سوف نذهب جميعاً الى هناك .

زيغريللي
وفيلم جديد عن المسيح

هذا حوار ممتع أجراه الناقد الفرنسي روبرت سيرو مع المخرج الايطالي العالمي المعروف زيغريللي بمناسبة فيلمه : المسيح .

وقد رأيت أن أنقل لكم هذا الحديث ، وخلاله سوف نفهم الفيلم وأبعاده .

الناقد : لماذا أردت عمل فيلم عن المسيح ؟ إن هناك العديد منها . . . هناك مسيح روسيلليني وسيسيل دي ميل وبازوليني . . الخ .

المخرج : لقد كانت لدي النية لعمل دراسة كاملة ، خصوصاً للتليفزيون عن التطور الذي مر به التاريخ ، قبل وأثناء وبعد . . عن الظروف التاريخية والجغرافية والروحانية والأدبية . . عن كل ما دار حول الملحمة المسيحية . فهو اذن ليس فيلماً عن المسيح كالأفلام الأخرى . .

الناقد : إن اللوم الذي سيلقيه عليك المفسرون المعاصرون هو أنك ظللت قريباً جداً من الأناجيل .

المخرج : ذلك بالضبط ما أردته .

لقد أخذنا القصة من خلال سلسلة الأحداث الموجودة في الانجيل مع اختيار رواية متى . . أو لوقا ، مرقص ويوحنا ، وذلك تبعاً للظروف .

الناقد : ولكن القديس يوحنا كان له تأثير خاص بالنسبة لك . .

المخرج : إن القديس يوحنا كان ميالاً للحب والكرم والشهادة المباشرة . . لقد كنا نشعر ، أنا والسيناريست ، أن الآخرين محتمل أنهم لم يكونوا حاضرين . . لا نعرف أبداً إذا كان الذين كتبوا قد شهدوا فعلاً تلك الأحداث، أما القديس يوحنا فقد رأى الأشياء التي يحكيها . ومع الأسف فانه لم يقص كل شيء ! إن الوقائع التي قصها رائعة بدرجة أنها يمكن أن تكون سيناريوهات حقيقية .

الناقد : إن توزيع الأدوار في فيلمك أكثر من رائع ، هل صادفتك أي مشاكل لكي تعثر على مسيح فيلمك ؟

المخرج : مشاكل كثيرة جداً ، أولاً كنا نستبعد أن يكون الممثل الذي سيؤدي الدور يتحدث بلهجة أمريكية أو أية لهجة أخرى . . ولأنه سيقول كلاماً سماوياً فقد كان لزاماً أن يكون

انجليزياً من طبقة راقية . لذلك فقد كان الاختيار محدوداً جداً . تأتي بعد ذلك مسألة السن ، فكان يجب أن يتراوح عمره بين ٣٠ و ٤٠ عاماً . انه من الصعب جداً اكتشاف ممثل مبتدىء في هذه السن لأنه إذا كانت لدى شخص ما موهبة لكانت قد ظهرت قبل بلوغه هذه السن . .

الناقد : هل كان لديك تصور ما عن شكل المسيح ؟

المخرج : لقد كنت مغرماً بشكل آل باشينو . كنا قد صنعنا منه مسيحاً بيزنطياً ، لكن جسمه لا يصلح ، ثم اننا جميعاً نتذكره في فيلم (الأب الروحي) . لذلك كان يجب العثور على شخص غير معروف حتى يحيا المشاهد تجربة جديدة . كنت قد اخترت روبرت باول لتجربته في دور يهوذا . رأيت أن له عينين رائعتين وقال الجميع أنه يصلح لدور يهوذا ، ولما كنت لم أجد حتى ذلك الوقت من يقوم بدور المسيح ، فقد أردت أن أجربه في هذا الدور . . وضعنا له ماكياجاً جديداً ولحية ، وفي النهاية أحدث دوياً هائلاً ! إنه ممثل رائع ، بالاضافة الى امتلاكه صوتاً جميلاً جداً . . أجمل حتى من صوت لورنس أوليفييه .

الناقد : انك تقدم نفسك كمسيحي مبتدىء وتقول أيضاً أن عملك في هذا الفيلم يجعلك تكتشف المسيح ، أحب أن أعرف ماذا كان المسيح بالنسبة لك قبل ذلك ؟

المخرج : المسألة بالضبط مثـل القهوة بـاللبن في الصباح ، فالمسيح يشكل جـزءاً من نظامنا ، فنحن لا نبحث عن كيف يصنع البن ولا من أين يجيء اللبن . اننا نحيا معها .

ولكنك تؤمن بالخرافات . . أليس كذلك ؟

المخرج : كانت جدتي تقول لي : مهما حدث لك فأنت مجهز للموت . . ما يجب عليك عمله اذن هو أن تكتشف حقيقة المسيح . اذا كانت لديك مثلاً بالصدفة ٢٠ يوماً اجازة فلا تأخذ معك أحدث كتاب ظهر في السوق . لكن حاول أن تبذل مجهوداً واقرأ مرة أخرى ليس فقط الانجيل ، بل كل الأحداث التي جرت حوله .

الناقد : ماذا يعني البعث بالنسبة لك ؟

المخرج : لا يوجد ايمان مسيحي بدونه .

الناقد : ماذا يعني ذلك ؟

المخرج : الانهيار التام للمادة . الروح هي التي تقهر المادة .

الناقد : هل تؤمن بالبعث الجسدي ؟

المخرج : نعم ، ايماناً تاماً . إن كل الرسالة المسيحية غرابتها تكمن في أنها تقهر الموت . ليس كأمل مجرد ، لكن كحقيقة واقعة : فاننا نستطيع أن ننتصر على الموت .

الناقد : هذا النوع من الإيمان ألا يعد ساذجاً الى حد ما ؟

المخرج : لا توجد طريقة أخرى لأن تكون مسيحياً . يجب أن نكون أطفالاً . لا يمكننا أن نكون مسيحيين بالعقل .

الناقد : هذا يعني أنك تسلم بكل عقائد الكنيسة الكاثوليكية ، بما فيها أن الانسان سيبعث حقيقة ؟

المخرج : القديس يوحنا هو الذي يتكلم عن بعث الجسد . . هنا ندخلُ في مجال معقد . يجب أن نؤمنُ . المنطق هنا لا يفيد بشيء . . مرة أخرى إنه البعث الشامل . . انهيار المادة ، لأن العقل يستطيع أن ينتصر على كل شيء . . من الممكن ـ حتى ـ أن يعطيك البعث الشامل . اني لا أعتبر نفسي أبداً رجل فكر معقد ، فأنا حين أذهب الى السينما أضحك وأبكي كأي انسان عادي . . لست معقداً البتة . في المساء قبل الذهاب للنوم يشعر كبار المفكرين بنفس القلق الذي يشعر به الشخص العادي البسيط الذي لم يقرأ في حياته كتاباً . . حين يقول المسيح : « سامح أعداءك » . . ليس ذلك القول نوعاً من الأوبرا . . فلنفكر جيداً في هذه الكلمات . . فلنفكر حقيقة في الشخص الذي نكرهه . انه من الصعب جداً الصفح عن العدو . . لذلك لم يستطع أحد فهم المسيح . . لم يفهمه حتى الحواريون أنفسهم . حين ختم المسيح موعظته فوق الجبل ـ وهي لحظة من أجمل اللحظات في تاريخ البشرية ـ . . قالوا له : «كيف يمكننا أن نحقق ذلك عملياً . . أي كيف نضعه موضع التنفيذ ؟ . . اننا أشقياء» . كان

المسيح يعرف ذلك وكان يقول لهم : لن تستطيعوا .. انه شيء صعب جداً لكن اذا ساعدكم الرب .. لا يوجد شيء مستحيل .. سيجيء اليوم الذي تفهمون فيه ويتفتح ذكاؤكم . كان هو نفسه يفهم جيداً أن ذلك لا يدخل في مجال قدرة البشر .

الناقد : ما أكثر شيء يبهرك في شخصية المسيح وما هي أهم لحظات حياته في نظرك ؟

المخرج : لقد ركزت كثيراً على فترة طفولته وذلك لسبب واحد : ألا وهو أنني أعتقد أنه من المهم جداً أن نذكر بأن المسيح كان يهودياً وأنه قد تلقى التربية الكاملة والمثالية التي يتلقاها أي يهودي . المسألة إذن كانت استمرارية لايمان الآباء .. وهو الشيء الثوري الوحيد الذي لم يتقبله اليهود ـ ويقفون ليومنا هذا عند هذه النقطة ـ وهي جعل دين الآباء ديناً « عالمياً » . لم يقبل اليهود هذا وتفرقوا عندها .

الناقد : هل كنت تحب أن تلتقي المسيح ؟ وتصبح جزءاً من جماعته ؟ واحداً من أتباعه ؟

المخرج : نعم .. كنت سأهجر كل شيء .

الناقد : كل شيء ؟

المخرج : نعم .. اذا التقيت بانسان كهذا سأترك كل شيء ..

مع بيتر ڤايس

أجرى الناقد المعروف بول جراي حديثاً هاماً مع المؤلف المسرحي المعروف بيتر ڤايس (٦٨ سنة) . وكثيرون من القراء يرون أنه إذا كان بيتر ڤايس مؤلفاً مسرحياً عظيماً فإنه يعتبر أصلاً مخرجاً سينمائياً مهماً . . والارتباط الحالي بين السينما والمسرح هو الذي دفع بول جراي لأن يسأل بيتر ڤايس عن هذا (العالم الحي) عالم المسرح وعالم السينما . فلنقرأ الأسئلة والأجوبة . .

جراي : إن اهتمامي ينصب على مستقبل المسرح والفيلم . هل تستطيع أن تخبْرني لماذا استعملت المسرح كوسيلة تعبير بالنسبة لأعمالك الحديثة ؟

قايس : لقد قضيت حياتي أعمل في السينما ولقد تحولت الى المسرح لأنني وجدت أن الفيلم ينقصه شيء هام جداً وهو الارتباط الحي بالحدث وبالجمهور . . ان الفيلم في نظري هو بمثابة إعادة للحدث ، بينما المسرح نفسه يعتبر أشد

اقتراباً بالحدث المباشر نفسه . والمتفرج في السينما أكثر سلبية منه في المسرح وأنا أريد التصاقاً أكثر ـ وحيوياً ـ بالناس . وبالطبع توجد أشياء لا يمكن التعبير عنها الا بالسينما مثل الأشياء التسجيلية .

جراي : ولكن أليست مسرحيتك « الاستجواب » تعتمد على التسجيل ؟

قايس : الواقع أنه يوجد في المسرح حالياً اتجاه نحو التركيز على المواد التسجيلية ، فبعد الحرب كانت توجد موضوعات كثيرة ، كان من الصعب ـ في نظر الفنانين ـ أن تتحول الى فن . . ومن هنا فقد استخدموا التسجيل . .

جراي : إنجمار برجمان الذي أخرج (الاستجواب) في ستوكهولم أخبرني أنه يعتقد أن الناس الآن لم تعد في حاجة الى المسرح . . اذ أنه توجد دراما ـ بل مآس ـ تحيط بهم في حياتهم اليومية . (وبالطبع لم يخبرني لماذا أخرج مسرحيتك اذن !) . هل تشعر أن استخدام تكتيك التسجيل سوف يخلق رابطة أكثر بين الجمهور والمسرح وبالتالي يعود الناس على الاحتياج الى المسرح ؟

قايس : بالطبع برجمان على حق اذا كان يتحدث عن المسرح التقليدي الذي اعتقد ـ أيضاً ـ أنه قد انتهى . ولكن ما زالت هنـاك فرصة بالنسبة للمسرح وذلك اذا استطاع أن يجمع

بين الواقع والحياة الانسانية . . ومن هنا يمكن توقع مسرح من أرضية مختلفة . . من ناحية فانه يكون مسرح الحدث ومن ناحية أخرى المسرح التسجيلي .

جراي : لقد اشتغلت بأشياء كثيرة ، روائياً ، مسرحياً ورساماً . . ولكنني شخصياً مهتم بأفلامك . . هل يمكن أن تصف بعضها لي ؟

ڤايس : لقد كنت رساماً سريالياً ومن هنا فقد كانت أفلامي الأولى تجارب سريالية ، وقصيرة جداً . وبعد ذلك اتجهت الى الأفلام التسجيلية والتي كانت بمثابة البذور الحقيقية لما أعمله الآن في المسرح . وفي الخمسينات انحصر عملي كله في السينما وكانت أكثر أفلامي ١٦ مللي ، وبعضها فقط ٣٥ مللي .

جراي : هل تصورها وتكتبها وتخرجها ؟

ڤايس : المصور وأنا دائماً نقوم بالتصوير معاً ، وفيما عدا ذلك فانني أقوم بكل شيء وحدي . . السيناريو . . المونتاج . . وحتى الصوت نفسه .

جراي : هل أثر ذلك في كتاباتك المسرحية وفي أفكارك الدرامية والى أي درجة ؟

ڤايس : منذ البداية كان كل ما أفعله يبدو لي مرئياً حتى رواياتي نفسها ، وهذا مهم جداً بالنسبة لوضع أعمال على

المسرح : انني أختار كل شيء حتى أحقق هذه الرؤ ية وفي بعض الأحيان فانني أجد نفسي مضطراً لأن أقوم ببعض التنازلات لكي أصل الى ما أريد . . الماركيز « دي ساد » لفت نظري جداً لأن أعماله أعمال مرئية . لقد كان ممكناً أن يكتب مسرحية مارا ساد بنفسه بالرغم من أن المناظر والمواقف في مسرحياته تبدو بـدون حياة وذلك بالمقارنة بأعماله الأخرى .

جراي : بالنسبة للمسرح التقليدي يمكن أن نقول ان واحـداً من مصادر قـوتـه هـو اعتمـاده على الاستعـارات الدراماتيكية ، هل ماتت هذه الاستعارات الآن لأن صورها تشوه تسجيل الحقيقة ؟

ڤايس : إن الاشكال لا تموت . انها تتغير ثم تظهر من جديد . ربما ما زال ممكناً بالنسبة لبعض المؤلفين أن يكتبوا مسرحية من مسرحيات الحجرة ذات شخصيات فردية ، ولكن بالنسبة لي لم يعد ذلك ممكناً . كل ما أريده الآن من الجمهور المتفرج هو أن ينصت باهتمام وأن يكون متيقظاً تماماً حتى يستطيع أن يجيب على أسئلة تطرحها المسرحية .

جراي : هذا يذكرنا ببريخت ولكن تأثير أعمـالك ـ وبالذات ماراساد ـ تبدو لي أنها مرتبطة أكثر باتجاه (ارتو) ، والواقع أنني خلال سفرياتي في أوروبا اتضح لي وجود تأثر كبير من الكتّاب (بأرتو) فما هو تأثيره عليك ؟

ڤايس : انني معجب به ولقد عرفته فقط خلال كتاباته المسرحية وأشعاره ، ولكنني لم أفكر في (ارتو) عندما كتبت (ماراساد) . ومع هذا فان بيتر بروك (مخرج المسرحية في لندن) كان يفكر في ارتو قبل أن يخرج المسرحية ، واستعمل فعلاً تكنيك ارتو . هذا هو اتجاه المخرج ، وبالنسبة للمؤلف فهذه مسألة تأتي في الدرجة الثانية . وعندما أتكلم عن رد فعل المتفرج فان ما أريده هو أنه اذا كان هناك على المسرح أحداث قوية فانها يجب ألا تمثل بطريقة سادية أو بطريقة « ماسوشية » لأنه من الصعب بالنسبة لايهما أن يساعد على تحليل الموقف .

جراي : وماذا اذن عن تأثير بريخت ؟

ڤايس : بريخت واحد من الذين ساعدوني جداً . . لأنه لم يكتب أي شيء أبداً لمجرد الحدث الدرامي بل إنه كان يكتب ليكشف للعالم وليظهر الطريق لتغييره . انه لم يظهر أي شخصية على المسرح في موقف غير محتمل دون أن يعطي للجمهور الفرصة ليعرف ما الذي يجب أن يفعله . إن أكثر المسارح الآن تكشف لنا عن اليأس ، ولكنها لا تكشف لنا سبب وجود هذا اليأس أو ما الذي يجب أن نفعله إزاء ذلك وهو في نظري أهم من أي شيء آخر .

جراي : هل ترى اذن أن المسرح يجب أن يكون سياسياً ؟

ڤايس : نعم . . يجب أن يعتمد المسرح على الممثلين غير المحترفين . . ويجب أن يقدموا عروضهم في المصانع وفي الشوارع وفي المدارس . وإذا رجعنا الى بريخت فانني أعتقد أن المسرح يتحقق بشكل أوقع بالنسبة للمجموعات . . مجموعة قوية تعمل معاً ، مثل فرقة (بارلين انسامبل) . اننا نفتقد هذا في المسرح التجاري . . ولكنه موجود في الدول الاشتراكية وفي فرقة شكسبير الملكية في لندن وفي مسرح برجمان وفي المسرح الحي (في أمريكا) .

جراي : على الرغم من هذا فان الكثيرين يشعرون أن واحداً من المميزات التي يمتاز بها الفيلم عن المسرح هي تلك الرؤ يا المباشرة والداخلية التي يمتلكها أمثال برجمان ورينيه وانطونيوني وفيلليني .

ڤايس : انني موافق انها خسارة كبيرة بالنسبة للمسرح عندما يجد المؤلف نفسه مضطراً لأن يترك النص لشخص آخر (المخرج) . . وربما لشخص لا تعرفه على الاطلاق . . وفي رأيي أن هذه مشكلة خاصة بالمجتمع وليست بالمسرح . في برلين مثلاً ـ برلين الشرقية ـ يستطيع المؤلف أن يكون حاضراً في المسرح طول الوقت . . يشتغل مع المخرج . . يغير في النص مع الممثلين . وهذه هي الميزة الهامة بالنسبة للمسرح في برلين .

جراي : انني أحس أن (برلين انسامبل) قد تحولت الى ما يشبه المتحف ذلك ان الفرقة تعتمد في شهرتها على بريخت وحده ؟

ڤايس : ولكن بريخت حي . . أكثر حيوية من أي كاتب مسرحي معاصر . والفرقة عندما تعمل عملاً له فهي تعيد النظر في العمل مرة أخرى وبذلك تخرج بأفكار أخرى جديدة .

جراي : نعود الى نقطة البداية . . هل يحل الفيلم محل المسرح ؟

ڤايس : المسرح يستطيع أن يجدد نفسه . يستطيع أن يقول كل شيء عن عصرنا تماماً كالفيلم ولكن المسرح أكثر حياة من الفيلم . . لقد حاولت أن أشرح ذلك في البداية .

جراي : هل سبب هذا أن الناس تستطيع أن تحصل على شيء ما من المسرحية ولا تستطيع بالنسبة للفيلم ؟

ڤايس : هناك الآن أفلام عندما أراها أحس أنني رأيت شيئاً ما يرتبط بحياتي الحاضرة ولكنني في العادة عندما أترك الفيلم أشعر بأن أحاسيسي مسطحة . ولكن عندما أرى مسرحية جيدة ، بممثلين مجيدين ، فانني أحس أنني حي وأنني قد ألهمت وأنني أريد أن أستمر في الكتابة . انني أعرف أنني أعيش في عالم حي . . من الممكن أن يتغير . . في عالم ما زال فيه مكان للرجل لكي يعمل . .

أعظم مخرجي بريطانيا يتكلم ..

* انا نعيش العصر الذي لا يثق في البلاغة .
* الشعر ليس بالضرورة شيئاً جميلاً .
* المسرحية كتقرير عن القوة السياسية .

* * *

بيتر هول مدير المسرح القومي البريطاني الآن ، وقبل ذلك ، وما زال ، واحداً من أهم المخرجين للمسرح على المستوى العالمي .. وفي السينما أيضاً له أفلام والأغلب أنها كانت مسرحيات قام باخراجها للمسرح .

يتحدث بيتر هول الى فرانك كوكس حول المفهوم المعاصر لشكسبير .. فماذا يقول ؟ ..

سؤال : هل أستطيع أن أسألك اذا كان ممكناً أن نأخذ برنامج العام القادم الطموح على أنه اقتراع بالثقة على المسرح القومي ؟ ..

جواب : أولاً لا بد أن أقول أننا الآن قادرون على عرض مسرحية مثل الملك لير « شكسبير » أو كوميديا الأخطاء « شكسبير أيضاً » في العالم كله خلال الفرقة . . الى جانب وجود بول سكوفيلد كضيف شرف . بعض الممثلين تركوا الفرقة الآن من أجل السينما أو التليفزيون ومع هذا فان لدينا حوالي ٩٠ ممثلاً لديهم جنون المسرح . . وأنا لا أعرف إذا كان برنامج العام القادم هو اقتراع على الثقة أم لا . . انما يعني أننا نستطيع أن نفعله وأننا مؤهلون لذلك .

سؤال : إنني أسألك كمخرج ، كيف تستطيع أن تقترب من مشكلة عرضها شكسبير بطريقة أفضل من أي مخرج آخر . . مع وجود تفسيرات سابقة شهيرة تلاحقك وأنت تقترب من المشكلة ؟

جواب : أريد هنا أن أوضح أني لا أؤمن أن الممثلين أو المخرجين أو المصممين يتعهدون بأن يذهبوا الى ركن منعزل ويقولون : الآن كيف أستطيع أن أكون مختلفاً ؟ . . لا أستطيع أن أفعل هكذا لأن أحدهم فعله من قبل . انها تبدو كذلك من خلال الصحافة والعامة ولكني لا أؤمن أن أحداً يفعل ذلك . وكل ما يضايقني أن التقاليد الفنية المحيطة بشكسبير هي من العصر الفيكتوري . . ومن وجهة فهمي لشكسبير فإن هذه التقاليد لا معنى لها . . وهذه هي المشكلة الاساسية لأن الجمهور يتوقع من شكسبير أن يكون نبيلاً كلاسيكياً بريطانياً

ووطنياً ومرهف الحس أيضاً . وهذه الفكرة المكونـة عن الكلاسيكية تبعث على الكسل والقلق .

غير أن الشيء المثير الآن هو أن جيلاً جديداً من رواد المسرح وتأثيراً جديداً في رواد المسرح القدماء أصبح واضحاً بالنسبة لتأثير المسرح المعاصر . . وأنا لا أعني بذلك أني اخلق انتاجاً معاصراً بأسلوب معاصر وملابس حديثة . . ولكني أظن أننا بحاجة لمواجهة الحقيقة . فلا يصح أن أسأل : كيف أستطيع أن أخرج مسرحية لتلائم الآن ؟ ولكن لا بد أن تعرف ان كل عمل رئيسي يحتاج الى اعادة تأثير بالنسبة لكـل عصر . . كل عصر ينظر الى رسم عـالمي قديم بـطريقة مختلفة . . فعندما ـ مثلاً ـ كان موزار يعزف لموزار أي يقود الفرقة التي تعزف ألحانه . . فإن ذلك بلا شك يختلف تماماً عن قيادة كارايان لموزار . . ولكن العمل الرئيسي من تأليف موزار . لذلك لا بد ان يكون شكسبيرنا محاولة امينة وبعد دراسة عظيمة وتفكير عميق حول رغبات شكسبير . . وهذا مريب جداً كما تعلم . . ولكن لنحاول محاولة امينة مرة أخرى ، وهذا صعب للغاية !! واذا نجحنا اليوم فسوف نحتاج بعد خمس او عشر سنوات لتجديد آخر . . وهذا هو جوهر المسرح . .

ومع هذا فهناك أشياء مثيرة تحدث . . مثلاً بيتر بروك « الأول في الإخراج المسرحي بعد بيتر هول وربما قبله

أيضاً ! » عندما أخرج الملك لير أخرجها بمفهومها الكلاسيكي لأن هذا المفهوم الكلاسيكي يحرك الصلة الانسانية الوثيقة . بنفس الطريقة مُثلت مسرحية هنري السادس ولكن كتحليل مخيف للقوة السياسية والعنف . واخراج يوليوس قيصر مثلاً أثار جدلاً كبيراً وقال البعض إنها متعة أن ترى المسرحية كتقرير عن القوة السياسية في حين قال آخرون : كيف تجرؤ على عرض عظماء ونبلاء الرومان في حجم النازيين !

المسرحية عن اغتيال سياسي في مركز الحكم الروماني الذي كان لا بد أن يكون وسيلة لحكومة شبه ديمقراطية ولكنها تعرض الطريقة الفضولية التي يرى بها الناس الكلاسيكية .

سؤال : إن مسرحيات شكسبير شعرية ، فهل تظن أن الشعر يمكن أن يلائم ذلك العصر ؟

جواب : إن هذا يعتمد على ما تعنيه بالشعر . اننا نصرف ¾ وقتنا على النص وكيفية التعامل مع الصور وكيفية جعل الشخصيات تعيش في أوقات درامية ثم كيفية تأمل أبيات شكسبير . . وهذه مرة أخرى تختلف من عصر الى عصر . . إن تأثير الممثل هو توليف بين العصر الذي يعيش فيه والجمهور الذي يمثل له وهذا يتغير ، ويتغير جذرياً . المشكلة أن نظرة القرن التاسع عشر للشعر كشيء جميل ، مبهر ، رقيق . . ليست ذات معنى كبير . وأساساً شعر شكسبير عبارة عن

تأثيرات تجريدية لمتناقضات ومتعارضات سحبت سوياً وصهرت في حرارة الانفعالات . . وإذا كنت تستطيع حقاً أن تصل بالمعنى الدقيق الى الجمهور وطبعاً تراقب الايقاع والهيكل في نفس الوقت فان درجة من الاتصال سوف تظهر وهذه الدرجة لن تظهر اذا كان الشعر يلقى عن طريق « صوت شعري » عام . . لأن الصوت الشعري العام والفكرة القصصية يعملان من أجل العصر الفيكتوري وحده . . ذلك العصر الذي انتهى . . انها عادة القصصي الذي يسرد قصصه في صالة الاستقبال . . انها وثيقة الصلة بجمهور ذلك الزمن البعيد ولكنها ليست وثيقة الصلة بنا بالمرة . الشعر ليس بالضرورة شيئاً جميلاً . . معظم شعر شكسبير غليظ ومخيف ومليء بمحتويات فكرية .

سؤال : هل من الممكن أن تتنبأ كيف تسير الأمور بعد ٢٠ سنة ؟ . . هل تظن أننا سننظر الى شكسبير بطريقة مختلفة جداً عن طريقة اليوم ؟

جواب : لا أستطيع أن أتنبأ بعد ٢٠ سنة ولكني أستطيع أن أتنبأ بالنسبة لخمس سنوات مقبلة . بعد الحرب كانت شعبية شكسبير ترجع الى أنه كان يتناول عالم السحر والفتنة . . بدا ذلك كما لو كانت رومانسية تصويرية . . كانت جزءاً من إحياء الباليه تقريباً . . الآن أظن أننا انتقلنا الى

التقرب من المسرحيات عـلى طريقة بريخت . . بالرغم مـن أنني أظن أن المعاني الاجتماعية عند شكسبير ليست قوية بالدرجة التي يشير اليها الناس . الشيء العظيم حول شكسبير انه داعية بالتحديد للاشيء ! إنه ينظر الى كل شيء في أعماقه . انه يملك قدرة على الفهم مثيرة للدهشة . . وهذا هو السبب في أنه في كل عرض مسرحي يقولون إنه يقوده . . ولقد قالوا ذلك على الدوام . . لكني أظن أننا بدأنا نفهم . إن ما وراء مسرحيات شكسبير عبارة عن وعي وإدراك للمسـرح المتمسك بالطقوس والصبر المتأصل في الانسان ، وهذه هي الطريقة التي يتحرك بها المسرح الآن .

مسرح اللامعقول الذي كان أصلاً للتطهير والاصلاح انتهى لأنه لم يعد بناء أي شيء . ولذلك فانني أعتقد أن بريخت هو أعظم درامي في هذا القرن وهو الذي سيؤثر فينا في المدة الباقية من زماننا .

إنني أنظر الى المسرح الآن باعتباره مكاناً لعامة الشعب وللايمان بالطقوس والتمسك بها . هذه هي الناحية التي يختلف فيها عن السينما والتليفزيون « الوسائل المرئية » . . انه الاتصال الانساني . انه أيضاً المكان حيث الخيال يتمتع بحرية أكثر لأنه أقل تقييداً لذلك . . يستطيع أن يكون أي شيء أو يفعل أي شيء .

وهذا كله تجده في شكسبير ، وهناك ناحية أخرى في شكسبير هي الناحية الغريزية .. تتناول التمسك بالطقوس ، وهذا عن طريق النمط المتكرر دورياً للتصرف الانساني الذي ينبع من الغريزة ، وعادة يكون من المستحيل التحكم في هذا النمط الغريزي : الديمقراطية ، الدين ، الفلسفة ، الأخلاق ..

اننا نعيش في عصر لا يثق في البلاغة . منذ خمسين سنة اذا كان رئيس الوزراء يريد أن يتكلم فانه يلبس ملابس الفارس أو شيئاً من هذا القبيل .. الآن انه يخلع سترته ويقول : أنا فرد مثلكم .. تعبير طنان مليء بالتقريرات ومثير للشكوك .. والممثلون لا يثقون في الكلمات لأنها رمادية ومتسعة ومنافقة ، وهم يريدون أن يمثلوا نصاً ثانوياً على أن يمثلوا نصاً في القمة .

وهذه هي التجربة التي يقف منها فنان اليوم موقفاً جاداً وحاداً في نفس الوقت ..

فرانسواز ساجان تستجوب . . بريجيت باردو . .

مسألة عادية جداً أن يكون هناك حديث صحفي بين بريجيت باردو الممثلة الفرنسية الجميلة ، وبين صحفي في مجلة عالمية . . ولكن غير العادي أن الذي يقوم بهذا الحديث كاتبة لها مكانتها هي فرانسواز ساجان . .

وكان عمر بريجيت باردو في ذلك الوقت ٤٢ سنة . ماذا تعني هذه السن بالنسبة لها ؟ . . إن باردو تعلن : بعد أربع سنوات لن أكون شيئاً جميلاً . . ولكن مجرد انسانة . .

وفي الواقع فان كلاً من بريجيت وفرانسواز قد جذبت الناس اليها من منطلق المراهقة . . وظلت كل منهما تحت الأضواء لأكثر من ٢٠ سنة . . فما الذي يمكن أن يدور بين الاثنتين ؟ . .

على أننا يجب أن نعرف ابتداء أن هذا الحديث ليس حديثاً صحفياً بالمعنى المألوف . . إنه أشبه بالمصارحة

والمكاشفة النفسية . . لأننا أمام شخصيتين تتكلم كل منهما بجرأة وبواقعية ومن منطلق الخبرة بالدنيا والحياة والناس . .

الى الحديث اذن . .

ساجان : ان كلاً منا يعرف اسم الآخر منذ عشرين سنة . . أول مرة رأيتك فيها كان هنا في « سانت تروبيه » ولكننا لم نعرف بعضنا بما فيه الكفاية ولذلك فانني سوف أسألك وأقول : من أنت ؟ . . ماذا فعلت بحياتك ؟ . . وقبل كل هذا . . هل حقاً تعرفين من أنت وماذا فعلت بحياتك ؟ . .

باردو : أظن هذا . . انني امرأة استطاعت أن تحقق نجاحاً في عملها ولكن من المؤكد أنني لم أحقق نجاحاً في حياتي الخاصة . دعيني أقول لك أنني « شخص ما » غير كامل ، وهذا هو السبب في أنني لم أعد أريد أن أعمل . انني أريد أن أنجح في حياتي الحقيقية . حتى الآن إنها ليست شيئاً أكثر من « قطع » من هنا وهناك . .

ساجان : بسبب عملك ؟ . .

باردو : نعم . السينما تأخذ الوقت كله والقوة كلها . انها تسجنك . لقدَ فشلت في حياتي الحقيقية .

ساجان : ألا تظنين أن الشهرة والاستقلال والثروة تعقد كل شيء ؟

باردو : بالتأكيد . انها تعقد حياتك الغرامية لأن الرجال

الذين تقابلينهم هم أقل منك مركزاً . . إلا إذا قابلت رجلاً يجمع بين الثروة والشهرة . فقط انني لا أحب الناس الأثرياء ولا طريقتهم في التفكير . . وهكذا اذا كان هناك رجل في حياتي . . رجل عادي . . عندئذ فان العلاقة بيننا تكون علاقة سخيفة . . انها تكون هشة وغير متوازنة .

ساجان : انني أتصور أن تكوني متزوجة أو لك حبيب . . فان هذه مسألة صعبة وذلك بسبب شهرتك الخاصة . . فالزوج أو الصديق أو الحبيب لن ينظر الى ثروته أو اسمه . . اذ أن اسمه سوف يكون رجل ب . ب . !

باردو : بالضبط .

ساجان : لن تكون له شخصية . . إلا إذا كان شخصاً مثل بيكاسو .

باردو : هذا صحيح .

ساجان : هل تذكرين لي شيئاً عن أسرتك . . هل كانت علاقتك بهم طيبة ؟

باردو : نعم ولكنهم كانوا محافظين جداً . . كانوا برجوازيين ذوي مبادىء . . أفكار ثابتة . . احساس بالواجب . . الى آخر هذه العناوين .

ساجان : هل كانت تعني شيئاً بالنسبة لك ؟. هل أنت مدينة لأسرتك ؟

باردو : انني أحب أسرتي وأسرتي تحبني . ولكن لم يعط أي منا أو يأخذ من الآخر شيئاً . لم تكن أسرتي عقبة في حياتي .

ساجان : ماذا كانت شهرتك بالنسبة لهم ؟

باردو : لم يكونوا يريدون أن أعمل في السينما . بعد ذلك بدأوا يحسون بالفخر بالرغم منهم . ولكن عندما اتخذت حياتي طريقاً آخر . . طلاقات وقصص حب . . كل ما كتبته عني الصحف واخترعته . . كان ذلك صدمة بالنسبة لهم .

ساجان : ما هو العمل الآخر الذي كان يمكن أن تعمليه اذا لم تكوني قد اشتغلت في السينما ؟

باردو : لست أدري ولكنني أعتقد أنني كنت أنجح في أي عمل أقوم به . لقد بدأت حياتي كمغنية . لست أقصد أن أقول أنني مغنية ممتازة ولكنني أيضاً لست رديئة . أيضاً لقد تمنيت أن أكون راقصة وأعتقد أنه كان ممكناً أن أكون راقصة ممتازة وفي سن ١٣ حصلت على منحة لدراسة الرقص في الكونسرفتوار .

ساجان : ولماذا لم تستمري ؟

باردو : لأنني في سن ١٧ بدأت أعمل في السينما وخلال وقت الفراغ كان مفروضاً أن أؤدي امتحاني في الرقص الذي رسبت فيه طبعاً . . مستحيل أن ترقصي ثلاث ساعات

في اليوم . . ثم تقفي على المسرح لمدة سبع ساعات ثم تنجحي !

ساجان : هل كان الدين مهماً بالنسبة لك وأنت طفلة ؟

باردو : لست أدري . لقد ربيت مع الراهبات . والمرء لا يستطيع أن يشرح كل شيء . . لكن ، وعلى أي حال فانني أشعر وبعمق أنه توجد في هذا العالم قوتان متعارضتان : الخير والشر . . وهما في حرب ضد بعضهما . . وانني أصدق أن هاتين القوتين وحربهما موجودتان في كل منا .

ساجان : هذه رؤ ية روسية للوجود . . الخير والشر . .

باردو : نعم . هناك مبارزة بين الخير والشر ، وأنا أخاف الحرب وأخاف العنف ، ولكنني في بعض الأحيان أتساءل عما اذا كانت الحرب ضرورة . . طريقة ما نتخلص بها من الضغوط التي نعاني منها ! . . في فرنسا ـ مثلاً ـ لم تكن هناك حرب لمدة طويلة . أليس كذلك ؟ . . ولكن ما الذي يحدث الآن ؟ . سرقات . . اغتصابات . . تقتل جارك لأنه يزعجك . . تقتل أيضاً كبار السن وسائقي التاكسي بسبب ٥٠ فرنكاً .

ساجان : والأفلام الجنسية . . ألا تظنين أن هذه الأفلام مفروضة علينا . . هذه التعقيدات الجنسية ليس لها أي علاقة بالحب . . بل بالعكس .

باردو : بالضبط .. الحب بـالنسبة لي يحتـاج الى الغموض والسرية والصمت .. انه شيء خاص .. غني جداً ومعقد جداً وسهل جداً في نفس الوقت .

ساجان : أساساً . نحن الاثنتين شخصان عاديان ، لأن كلا منا نشأ في بيئة برجوازية .

باردو : هذا صحيح .. انني أعرف أن صحتي طيبة .. . ولا أتناول المخدرات .. انني حتى أخاف منها . لماذا نحطم نفسنا ببطء ؟ .. المخدرات موت بطيء .. عبودية كاملة وأنا أرفض أن أكون عبدة .

ساجان : لقد بلغنا حقا الاثنتين والاربعين .. أليس كذلك ؟

باردو : نعم وفي سن الـ ٤٢ المرء دائماً يشبه ذلك تماماً .

ساجان : هل أحببت عملك ؟

باردو : لا . في البداية كنت فخورة به . لقد كان تسليتي وسروري . في البداية أنت سعيدة الحظ ولكن بعد ذلك يجب أن تعملي وبلا توقف وأن تعطي كثيراً .

ساجان : هل تحبين أنَ تعملي أفلاماً أخرى ؟

باردو : بصفة أساسية .. لا .. ولكن ربما كان سبب ذلك أن الناس تنظر إليّ باعتباري « شيئاً » ولكن اذا جاءني

مخرج عظيم بسيناريو عظيم فانني لا شك سوف أقبل .

ساجان : هل قابلت سارتر أو سيمون دي بوفوار ؟ . لقد كتبت عنك مقالاً .

باردو: لا . . ولكنني أتمنى حقاً أن أقابلهما . . ذات يوم سألني أحد الصحفيين لماذا لا أقابل الناس المهمين فقلت له إنني أتمنى ذلك . أن تكوني مشهورة معناه أن تكوني سجينة !

ساجان : عندما أقرأ « بروست » فانني أشعر أن ما أريد أن أفعله وأن ما أستطيع أن أفعله مختلفان كل الاختلاف .

باردو : ليس هذا مهماً . . فأنت ما زلت حرة . ولكن في السينما . . حتى لو فعلت كل ما في استطاعتك . . حتى لو أعطيت نفسك كلها . . فأنت ما زلت تعتمدين على ألف شيء آخر . . الممثل الذي يمثل أمامك . . المخرج . . المنتج . . الى آخره . . هذا هو ما يضايقني في السينما .

ساجان : هل الناس المشهورون يشدون انتباهك . مثلاً نابليون . ماو وست . . جان دارك ؟ . .

باردو : لا . . هؤلاء الناس لا يثيرون اهتمامي . . انني أحتفظ باعجابي لشخص ما قريب مني يستطيع أن يفعل شيئاً عادياً ولكنه صعب بالنسبة له ، أو لشخص يهب نفسه لشيء ما . . مثل ممرضة .

ساجان : كيف تعمل ذاكرتك ؟. هل تحتفظين بالأشياء السيئة ؟ .

باردو : لا لحسن الحظ . مثلاً لو قطعت علاقتي برجل أو صديق أهملني واختفى من حياتي فانني أتذكر فقط الأوقات السعيدة التي قضيناها سوياً .

ساجان : كيف تقطعين علاقتك برجل ؟ . شخصياً اذا حدث لي هذا فانني أذهب الى مطعم « ليبس » في بوليفار سان جرمان .

باردو : « يا للقنزحة » ! . .

ساجان : أبداً . . انني رومانتيكية . . وأذهب الى مكان فاخر كهذا لأنني أحس بالهزيمة وبالجبن . . انني أعظم جبانة . . وأنت ؟ . .

باردو : أنا ؟ . . انني أكره الانفصال .

ساجان : هل لديك أي فكرة عما يمكن أن يحدث لك ؟ . . أقصد قدرك ؟

باردو : انني لا أتوقع أي شيء أبداً ولا أتنبأ بأي شيء . . انني لا أعرف كيف أقول : خلال الشهور الستة القادمة أو خلال العام القادم .

ساجان : هل لديك ما تأسفين عليه ؟ . . هل فقدت فرصاً في حياتك ؟ . .

باردو : مئات . أنت لا تعرفين كم كنت أتمنى أن يرسمني بيكاسو . لقد قابلت بيكاسو في مهرجان كان عندما كان عمري ١٨ سنة . . لم أكن وقتها معروفة جداً . . بل لم أكن معروفة أبداً . المهم ، دعاني بيكاسو لمنزله . لقد كان رائعاً . . لقد قص علي أشياء كثيرة ثم بعد ذلك لم أره أبداً . .

ساجان : هذا شيء يؤسف له .

باردو : كل شيء لم تعد له قيمة . . الرجل الذي سوف يقابلني يقول لنفسه : انني سوف أقابل « بريجيت باردو » ثم يبدأ القلق . . أما أنا فانني أقول لنفسي : « انه قادم ليقابل بريجيت باردو . . هذه المرأة لا أعرفها » ثم أتوقف عن أن أكون طبيعية .

ساجان : عالم بريجيت باردو . . هل هو عالم مبني حول الرجل الذي تنتمين اليه أو ينتمي اليك ؟ . .

باردو : انه جزء منه . . انه يثبت هذا العالم .

ساجان : هل أنت طاغية بالنسبة لأصدقائك ؟

باردو : لا . . انني أريدهم أن يكونوا أحراراً . . بالطبع لو أنهم أهملوني فانني أحس أنني قد أهنت . . وفي بعض الأحيان اذا كنت أبدو متملكة فان هذا سببه الخوف من الوحدة . والآن أريد أنا أن أسألك . . هل تثقين في النساء ؟ .

ساجان : بالطبع .

باردو : بنفس درجة ثقتك في أصدقائك الرجال ؟

ساجان : إن المسألة لا يمكن قياسها هكذا . . ولكنني أثق في نساء كثيرات .

باردو : ولكن عندما تحتاجين لمساعدة ما وأمامك تليفون . . هل تطلبين رجلاً أم امرأة ؟

ساجان : هذا يتوقف على المشكلة التي أريده أو أريدها .

باردو : أنا شخصياً أطلب امرأة .

ساجان : ما الذي تفكرين فيه عندما لا تكونين سعيدة ؟

باردو : أشياء كثيرة . . انني أقول لنفسي هناك أشخاص كثيرون في هذا العالم يعملون طوال حياتهم ليحصلوا على المال ثم ينفقونه ، وأنا فقط . . ان لدي نقوداً . . لقد عملت . . لقد كانت النقود ملء يدي وأنا صغيرة ومع هذا فانني لا أستطيع الاستمتاع بها . اذا سافرت فانني لا أحصل على ثانية واحدة من السلام . صحفيون ومصورون ورائي في كل مكان أذهب اليه . شيء آخر . . ان تنظري الى فاترينات المحلات لتختاري شيئاً تحبينه . . هذه احدى متع الحياة . . بالنسبة لي لا أستطيع أن أفعل ذلك . اذا ذهبت الى محل ما فبعد خمس دقائق هناك عشرون شخصاً يحاولون النظر الي . . النتيجة : انني انظر الى المحلات وأنا في بيتي ثم أرسل سكرتيرتي لتشتري لي الأشياء التي أريدها . عندما ينظر الي الناس فانني مباشرة أحس أنني فقدت حريتي . إنني أتوقف

عن أن أكون أنا نفسي . . ملايين الناس قرأوا كتبك ولكن ملايين من الناس لن يعرفوك اذا سرت في الشارع . هذا هو الفرق بيني وبينك وهذا هو الثمن الذي أدفعه مقابل عملي في السينما . . وان الجزاء هنا لغال جداً . ان أي انسان يحس بالضيق أو الملل فانه يستطيع ببساطة أن يخرج ويجلس في أحد المقاهي أو يريد أن يسير في الطريق . . أما أنا فإن هذا مستحيل بالنسبة لي .

ساجان : والوطن ؟

باردو : انني أحب الوطن . . أحب الحيوانات . . أحب الوحدة . . ان هذا هو الطريق الوحيد الذي أكون فيه أنا نفسي . . إن الأبقار لا تقدم لي الأوتوجراف لأكتب فيه كلمة . .

ساجان : واذن ؟ . .

باردو : واذن فان باردو باعتبارها رمزاً تكون قد انتهت . ولكن بريجيت ما زالت هناك . ربما بعد خمس سنوات أو أربع ينساني الناس . . ربما لا . ولكن عمري سوف يكون قد وصل الى ٤٦ سنة . . ووقتها سوف يتغير الموقف كثيراً . . وأكون قادرة ـ عندئذ ـ أن أعيش مثل أي انسان آخر . انني أنتظر هذه اللحظة . انني أحلم بها . سوف أعمل الأشياء التي أحبها وسوف أكون وحدي المسؤولة . . انني لن أكون وقتها شيئاً جميلاً ولكن مجرد انسانة . .

هارولد بنتر يتحدث عن . .

. . . الـزمن الضائـع
والزمن الـذي . . يمكن أن يضيع !!

هارولد بنتر كاتب انجليزي ولد سنة ١٩٣٠ ، ويعتبر بنتر واحداً من أهم كتاب بريطانيا المسرحيين . . وقبل ان يكتب للمسرح اشتغل ممثلاً محترفاً . مسرحية الحجرة كتبها سنة ١٩٥٧ وكانت أول أعماله وتبعها بمسرحيات أخرى مثل حفلة عيد الميلاد والخادم وحفلة شاي وغيرها . اشتغـل أيضاً بالإخراج المسرحي وقد ترجمت أعماله للغات كثيرة .

احتفل مؤلف « حفلة عيد الميلاد » بعيد ميلاده هو . ولكن عيد الميلاد هذا له وضع خاص لأنه كان عيد ميلاده الخمسين .

كيف ينظر هارولد بنتر الى الحياة في هذه السن .

سؤال : هل كنت تذهب الى المسرح كثيراً ، أم لم تكن تذهب أبداً ، عندما كنت طفلاً ؟ متى كانت أول مرة ؟

جواب : في حوالي الخامسة عشرة من عمري كان اول ما رأيته : الملك لير وماكبث وقد أثرت فيّ مسرحية « لير »

كثيراً لدرجة انني رأيتها ست مرات .

سؤال : هل بدأت تكتب الشعر في حوالي هذا الوقت ؟

جواب : في حوالي الثالثة عشرة ولقد دهشت جداً بما أكتبه ، لقد اكتشفت ، ايضاً ، وقرأت جيمس جويس ، اليوت ، دستويفسكي ، همنجواي ، سارتر . .الخ . . الخ . . وكانت تدور مناقشات طويلة بيني وبين أصدقائي حول كتاباتهم . . مع انني كنت ما زلت صغيراً .

سؤال : وما الذي دفعك الى المسرح ، الأدب بصفة عامة أم الشعر ؟

جواب : في ذلك الوقت لم أكن أفكر في المسرح . ولم أقرأ أية مسرحيات باستثناء شكسبير ، ولا أستطيع أن أذكر أنني رأيت أية مسرحية عادية ، وقد حدث ذلك . . بعد ذلك بوقت طويل . صحيح ذهبت الى « رادا » (أشهر مدارس الدراما في لندن) ولكنني لم أتقدم في دراستي كثيراً . لقد أحسست بالضياع تماماً . . وفي هذا المكان أضعت حبي الأول ايضاً . ومع هذا فلم أترك مدرسة الدراما . انني في الواقع تظاهرت بأني مصاب بانهيار عصبي حتى لا أفقد المنحة التي حصلت عليها من المدرسة .

سؤال : كيف يمكن أن تتظاهر بالانهيار العصبي ؟

جواب : المرء يستطيع ان يدرب نفسه على الغاء التعبير

من وجهه ، ثم تتكلم بصوت منخفض . . بالكاد يكاد ان يسمع . . ثم تسير ببطء شديد . . ثم يبدو عليك انك على وشك البكاء . وقد نجحت هذه الحيلة عندما قابلت العميد ، وبالتالي نجحت ! نجحت في المقابلة ولكن كان علي ان أترك « الرادا » .

سؤال : وماذا عن والديك ! . . هل ظنا انك ما زلت في الرادا ؟

جواب : نعم . كنت استيقظ في نفس الموعد كل صباح ثم أغادر المنزل ، وقد استمر هذا الوضع لشهور . : وكل ما كنت أفعله هو التسكع في شوارع لندن . . ثم في المكتبات ، والمقاهي وعندما كنت أعود الى المنزل كان عليّ ان أخترع حكايات حول مسرحيات أقوم بتمثيلها .

سؤال : لماذا كنت يوماً ما معارضاً لبعض قرارات الحكومة ؟

جواب : انني كنت دائماً أشك في سوء استعمال الحكومة للناس من الناحية السياسية وقررت انني لن أسمح لها بأن تستغلني ، وكنت مستعداً للذهاب الى السجن ، وعندما ذهبت الى المحكمة أخذت معي فرشة اسناني على اساس انه من الممكن أن يحكم عليّ وأودع السجن مباشرة ، ولكنني كنت سعيد الحظ لأنهم وقعوا على غرامة ، ولقد حوكمت مرتين ودفعت غرامة في المرتين .

سؤال : هل كنت تعارض الحكومة في سنة ٣٩ مثلاً أي عندما بدأت الحرب وبدأ التجنيد الاجباري ؟

جواب : لا ، بالطبع ان معارضتي للخدمة العامة سنة ١٩٤٨ لم تكن لتنسحب على سنة ١٩٣٩ . لقد كان احساسي نحو الحرب كريهاً ، وما زلت ، انني لم أكن طفلاً عندما انتهت ، وكنت طفلاً عندما بدأت . ولقد اضطررت الى الهجرة وعمري ٩ سنوات ولقد أثر ذلك فيّ كثيراً كما أثر على أطفال ذلك الوقت الذين اضطروا لأن يتركوا بيوتهم.ومدنهم الى أماكن بعيدة أكثر أمناً ، لقد كنت وحيداً ومعذباً وشقياً وقد عاش هذا الاحساس معي سنوات طويلة .

سؤال : بعد ذلك . . هل كنت تكتب باستمرار ؟

جواب : نعم، وكنت أكتب الشعر ونشرت أول أشعاري في مجلة الشعر اللندنية وكان عمري وقتها عشرين عاماً وقد اسعدني هذا كثيراً .

سؤال : متى فكرت لأول مرة في كتابة مسرحية ؟

جواب : صديق لي هو هنري وولف كان يدرس الدراما في جامعة بريستول أراد أن يخرج مسرحية حديثة وجديدة وسألني عما اذا كنت أستطيع أن أكتب شيئاً فقلت له : مستحيل . ومع هذا فقد قلت له ان لدي فكرة ما . فسألني أن أسرع بكتابتها . وبعد أسبوعين اتصل بي وسألني عما إذا كنت

قد انتهيت منها فقلت له : لا تكن مجنوناً . . ان المسرحية سوف تأخذ مني ستة شهور على الأقل ، ولكنه اجابني انه يجب ان يبدأ البروفات بعد اسبوع . والعجيب انني خلال ثلاثة أيام فقط استطعت الانتهاء منها . انها مسرحية « الحجرة » .

انني لم أكن أفكر ابداً فيما تعنيه الحياة ؛ لأنني أفضل أن أعيش حياة هادئة ، ولكن ليس هذا بالضبط هو ما يواجهنا . . وهذا الذي يواجهنا يمكن ان يكون خارج نفوسنا أو ممزوجاً بنفوسنا . فمثلاً نحن نتكلم لأن هناك أناساً يعيشون في السجون ويتعذبون بطريقة أو بأخرى . . وهذا الاحساس وحده يملأ أحاسيسي بالعنف .

سؤال : ان أكثر شخصيات مسرحياتك يبدو كما لو انهم مذنبون في ماضيهم . . ما معنى هذا ؟

جواب : انني لا اعتقد ان هناك أي إنسان يعيش الآن دون ان يحمل فوق كتفيه احساساً بذنب ما . . وهو حياته الماضية ، وحياة أناس آخرين . انني أتصور ان شخصيات مسرحياتي أمثلة لأناس يسيرون في كل مكان وهم محملون بهذه الاحاسيس التي اتكلم عنها .

سؤال : انني أعرف أنك من أشد المعجبين ببروست وانك كتبت السيناريو لكتابه العظيم « البحث عن الزمن الضائع » ، وطبعاً بروست كاتب مشغول بالماضي ، ولكنك

على العكس من ذلك . كذلك بروست يهتم جداً بالتحليل وبشرح شخصياته ودوافعهم ، بينما في مسرحياتك الشرح قليل واسئلة كثيرة متروكة دون اجابات .

جواب : انني لا أستطيع أن أتكلم عن بروست وعن نفسي في وقت واحد ، ولكن ، بلا شك انك لا يمكن ان تكون نفس الحيوان الذي يعجب به ، وليس لأنني لا أحلل شخصيات مسرحياتي . . ليس معنى ذلك انني لا أقبل هذا التحليل بالنسبة لكتّاب آخرين وخصوصاً اذا كان الكاتب هو بروست . انني لم استمتع بعام كامل مثل ذلك العام الذي اشتغلت فيه بكتابة سيناريو « البحث عن الزمن الضائع » .

سؤال : الرومانسية والحب الشديد احدى ميزات بروست في الأدب ولكن يبدو انه لا يوجد مثل هذا القدر من الحب في مسرحياتك . . أليس كذلك ؟

جواب : أعتقد انني يجب ان أضع نظارتي السوداء أمام هذا السؤال ! انني أرى انه يوجد قدر كبير من الحب في بعض مسرحياتي ، ولكن الحب يمكن بسهولة ان يأخذ الطريق الخطأ كنتيجة للإحساس بالفشل أو الاحباط ، لأسباب كثيرة .

سؤال : في مسرحياتك توجد مجاملات ورسميات كثيرة . . وأيضاً عدوان . . هل المجاملات مهمة بالنسبة لك ؟

جواب : نعم . . طالما ان هذه المجاملات أصيلة أي

غير مصطنعة . فأنا لا أقبل مثلاً أن يناديني شخص ما باسمي الأول هارولد اذا كان لا يعرفني .

سؤال : ما هو احساسك الآن وانت تبلغ الخمسين من عمرك ؟

جواب : ان احساسي نحو هذا العمر احساس طيب . . فصحتي جيدة . . وأحس أن الحياة عمل جذاب في سن الخمسين .

سؤال : هل تحس ما يحسه الناس التقليديون . . انك مثلاً أصبحت أكثر محافظة ، وان البلد في طريقها للانهيار أو التحلل ؟

جواب : انني بالتأكيد أحس احساساً حاداً نحو قيمة الاشياء ومستواها ، واحس ان الناس لم تعد تقدر « الكيف » . . لقد أصبحت الأشياء أقل أهمية لأسباب واضحة . لقد أصبح العالم في حالة ضياع وقلق . . والسبب معروف : القاذفات عابرة القارات ، والقنبلة الذرية . . الخ .

جنتر جراس

« الكاتب يجب أن يحكي حكاية . يجب ألا يفرض على نفسه أن يكون ضمير الأمة » .

هكذا يتكلم الكاتب الالماني جنتر جراس (٣٨سنة) ، الروائي الذي يعتبر بحق أحسن كتّاب المانيا منذ الحرب العالمية الثانية والذي يعتبر ايضاً احسن ما اخرجت المانيا منذ توماس مان . . وذلك كله بعد رواياته الثلاث : القط والفار . الطبلة الصفيح . سنوات الكلاب . والأخيرتان جلبتا له الشهرة والمجد في المانيا وخارجها .

وجنتر جراس ابن بقال من مدينة « دانزج » ، ولقد كان شاباً أيام هتلر وكان مثالاً وقاطع أحجار وعاملاً في مقهى في دسلدروف ، وشاعراً وكاتباً مسرحياً وطباخاً . ولقد اتخذ الكتابة حرفته الوحيدة في عام ١٩٥٥ عندما ارسلت زوجته ـ سراً ـ بعض اشعاره في إحدى المسابقات فحصلت على جائزة .

في ذلك الوقت كان جنتر جراس يكتب روايته العظيمة

(الطبلة الصفيح) .

إن أوسكار بطل هذه الرواية شخصية عجيبة . انه لا يحتمل . . هدام . . صغير الحجم . . شاذ المنظر ومع ذلك لا يخلو من جاذبية .

ولكن الأعجب من ذلك ان أوسكار يوم ان ولد « يقرر » انه لن يسمح لنفسه بأن يكبر ويصبح شاباً ورجلاً عجوزاً . . بل ان يقف بعمره عند سن معينة وهي ١١ سنة :

والعجيب ايضاً في شخصية أوسكار انه يستطيع ان يؤثر في العامة عن طريق حكاية حكايات خلال نقراته على الطبلة ، ويستطيع ان يرفع صوته بالصراخ فيصل الى أي مسافة يمكن ان نتصورها او لا نتصورها ، ويحدث عن هذا الصوت ان تتكسر جميع ألواح الزجاج التي تكون في طريق صوت أوسكار .

والواقع ان شخصية أوسكار لا تقف عند هذا الحد . . فنحن نعرف ـ مثلاً ـ انه عندما يتكلم عن الجنس فإنه يتحدث عن القراميط وعن اللعاب وعن البودرة !

والحقيقة ان هؤلاء الذين يقرأون جنتر جراس يجب أن يكونوا ذوي معدة قوية حتى لا يتقيأوا بسبب الألفاظ والتعبيرات والصور التي تدعو الى الاشمئزاز والى القرف والرعب في الوقت نفسه .

ويقول الناقد دافيد شيرمان : ان المشتغلين بالأدب ينشغلون في المستقبل بالتنبؤ عن المعنى الخفي الذي تشير اليه ألفاظ جنتر جراس مثل مسحوق البودرة والقراميط . وهذا في حد ذاته دليل على الثراء في أدب هذا الكاتب الألماني .

ولكن النقاد لن يجدوا صعوبة في الربط بين أوسكار وبين جوباز وبين العقلية النازية ، ولن يجدوا صعوبة في الربط بين صوت أوسكار وبين صوت أدولف هتلر .

وكلام شيرمان لا يوافق عليه جراس . انه ينكر انه قد تعمد استعمال الرمز للتعبير عن معنى معين .

وأنا مع جنتر جراس في ذلك .. لأنه كأي كاتب كبير مستحيل أن نأخذ رموزه أو نركبها على معنى معين ، بل الصحيح ان رواياته تقرأ على مستويات متعددة .. وتكون رموزه بالتالي لها نفس هذه المستويات ، وهذا بطبيعة الحال أعمق وأغنى . والواقع ان روايات جنتر جراس تحتمل كل هذا لأنه يمكن قراءتها على اساس انها فكاهة أو على اساس أنها قصص خيالية للكبار أو على اساس أنها نوع من النقد للعقلية الالمانية في عشرات السنين الأخيرة !

ومع ان روايات جراس تعتمد كثيراً على الفانتازي الا انها مع ذلك محملة بواقعية واضحة . ويقول جراس في ذلك : « حتى لا تطير الفكرة أو تتبخر » ، ويستمر جراس :

لقد تعلمت كثيراً من ميلفيل « مؤلف موبي ديك » . . لقد استطاع ان يخلق عالماً كاملاً ابطاله هم الحيتان . ولذلك فقد عرفت كل شيء عن الدقيق . . الطواحين . . الألعاب . . الباليه . . التصميم . . العبادة . . وفي روايتي سنين الكلاب كتبت كثيراً عن خيال المآتة .

والواقع ان خيال المآتة يمكن ان يكون رمزاً لكل شيء ابتداء من الانسانية عندما تخطىء الى الخلق الفني الى رأس المال .

وتلك هي الاشياء الثلاثة التي تدور حولها الفكرة الرئيسية لرواية سنوات عيشة الكلاب أو سنين الكلاب التي تعتبر بحق امتداداً طبيعياً لروايته السابقة عليها « طبلة الصفيح » .

ان خيال المآتة يقوم بصنعه ادوارد آمسل ، وهو واحد من بطلي الرواية . وآمسل رجل موهوب . . ويعتبر ان خيال المآتة بمثابة خلق فني على صورة الرجل . . ثم ان خيال المآتة ، في الوقت نفسه شكل من الأشكال التي تخيف الطيور !

آمسل في البداية يصنع خيال المآتة لمجرد التسلية ثم يصنعها من أجل الحصول على النقود ، ثم يبدأ في تصنيعها على شكل جنود النازي ، ولكن آمسل نصف يهودي ولذلك فإنه بعد الحرب يعود الى تصنيع خيال المآتة . . وفي هذه

المرة ليس لإخافة الطيور ولكن لإخافة النازي أيضاً .

والبطل الآخر في الرواية هو « والتر ماتيرن » ، واحد من جنود النازي الذين سبق لهم أن اعتدوا على « آمْسل » .. وماتيرن شيوعي ثم نازي ثم سجين حرب ثم شيوعي مرة أخرى ثم مسيحي كاثوليكي ، ثم بعد ذلك يتحول الى عدو للنازية ويعاقب زملاءه الثمانية الذين اشتركوا معه في جرائم الحرب وذلك عن طريق تعذيب زوجاتهم وبناتهم وصديقاتهم بعذاب مروع وذلك بِنَقْل أحد الامراض الجنسية اليهن .

الواقع ـ كما يقول دافيد شيرمان ـ ان والتر ماتيرن يمثل ـ بالنسبة للمؤلف ـ البرجوازية الألمانية الصغيرة التي جاء منها هتلر .

وشخصية والتر ماتيرن تبين بوضوح عداء جنتر جراس لكل ايديولوجية ، فبطله مذبذب لا يستقر على أي مبدأ ، والسؤال هو : هل هذه فلسفة أم ان ذلك العداء هو مسألة تلقائية ؟

ويرد جنتر جراس على السؤال قائلاً : « انني عدو لكل ايديولوجية كما انني عدو وبنفس القدر للرموز، والايديولوجيون فقط هم الذين يحتاجون الى الرموز ليعبروا عن انفسهم .. انني عدو لأي ايديولوجية للدرجة التي أخشى فيها ان أحول عداوتي لأي ايديولوجية الى ايديولوجية جديدة .. هي :

العداء لأي ايديولوجية !!»

تعالوا نترك هذه الفلسفة ونعرف رأي جنتر جراس في روايته . يعلق جنتر جراس على الرواية قائلاً : إذا كتبت رواية عن هتلر فإنك لا تستطيع ان تقدم هتلر شخصياً ، والا اصبحت الرواية مجرد وجهة نظر في هتلر . وهتلر بالنسبة لي كان رجلاً له عينان زرقاوان وشارب اسود . . . رجل محاط بالجنود والاطفال الصغار والكلاب ، ولقد سألت نفسي مرة ترى ما الذي حدث بعد الحرب لهذه الكلاب ؟ . . والواقع انني سألت نفسي هذا السؤال لأنني رأيت الكثيرين يكتبون كتباً عن : حلاق هتلر . . طباخ هتلر . . وعندئذ فكرت لماذا لا اكتب عن كلاب هتلر ؟

في هذه الرواية حاولت ان ألقي الضوء على الأشخاص الذين كانوا يملكون هذه الكلاب قبل هتلر . حاولت ان اتبع شجرة ـ واشجار ـ عائلات هؤلاء الملاك . . الذين ملكوا القوة . . ولقد كان كل كلب من هذه الكلاب يعتبر كلباً حقيقياً المانياً . . كان علامة على عنصر ما . . نقياً وجذاباً ويستطيع ان يفعل أي شيء . .

وهكذا اختار جنتر جراس هذا الاسلوب ليكتب عن هتلر . .

إذا كتبت عن الاشياء العادية التي تحدث في المانيا اليوم

فإنك بعد عشر صفحات لا بد ان تعود الى الوراء . . . ربما لعام ١٩٥٣ أو لعام ١٩٥٤ ثم لعام ٣٣ وهكذا . . كل شيء له سبب . . ولا بد أن تعود الى الوراء . . الى الوراء . . الى الوراء . . انني أحب أن أكتب عن الناس الذين على مبعدة طويلة لألقي الضوء على تاريخهم . . من أين جاءوا ؟ . . والى أين يذهبون . . ؟

والواقع انك عندما تنتهي من الرواية تحس انك قد قرأت تاريخ المانيا الحديثة بينما الحقيقة انك قرأت تاريخ حياة بعض الرجال والكلاب . . وهذا هو سر عظمة جنتر جراس . . فأنت تقرأ هذا خلال ذاك . . والعكس صحيح . .

وهذا دليل الثراء في العمل الفني .

وبعد : ترى هل جاء الوقت لتترجم اعمال جنتر جراس أم انه يجب ـ كما هي العادة ـ ان تمر عشرون سنة حتى يقرأ الناس أعماله ؟

ما علينا الآن . .

أتيح لي أن أقابل جنتر جراس في القاهرة . .

قلت له : الناقد دافيد شيرمان يقول ان المشتغلين بالأدب سوف-ينشغلون بالتنبؤ عن المعنى الخفي الذي تشير اليه الألفاظ والكلمات التي استخدمتها في بعض رواياتك مثل مسحوق البودرة . . والقراميط . . ولكن النقاد لن يجدوا

صعوبة في الربط بين أوسكار وبين جـوبلز وبين العقلية النازية . . ولن يجدوا صعوبة في الربط بين صوت أوسكار وبين صوت أدولف هتلر . . فما رأيك في هذا ؟ .

يرد جراس : انني لا أوافق على هذا الكلام وانني أنكر انني قد تعمدت استعمال الرمز للتعبير عن معنى معين . . والذين يقولون هذا الكلام أشخاص قصار النظر . . ذلك ان جوبلز ـ مثلاً ـ رجل دعاية . . واذن هو محدود داخل هذا الاطار . . بينما أوسكار في الطبلة الصفيح يمكن أن يفهم على مستويات متعددة . .

وأنا مع جـنتر جراس في ذلك . . لأنه من المستحيل أن نأخذ رموز كاتب مثل جراس ونركبها على معنى معين . . بل الصحيح أن رواياته تقرأ على مستويات متعددة وتكون رموزه بالتالي لها نفس هذه المستويات . . وهذا بطبيعة الحال أعمق وأغنى . .

والواقع ان روايات جـنتر جـراس تحتمل كل هذا لأنه يمكن قراءتها على أساس انها فكاهية أو على أساس انها قصص خيالية . . أو على أساس انها نوع من النقد للعقلية الالمانية في سنوات الحرب وما بعدها .

قلت له : لقد قلت يوماً : الكاتب يجب ان يحكي حكاية . . يجب الا يفرض على نفسه ان يكون ضمير الأمة .

فهل معنى هذا انك تصل بالكاتب الى أن يكون صحفياً . . أي يذكر الحقيقة ولا شيء غير ذلك ؟

يرد : لا . . ان الحكاية هي الأساس . . ولكن من الممكن ان تكون هذه الحكاية معقدة . . وأنا أكتب بطريقة معقدة ذلك لأنني لا أنشد مستوى واحداً فقط . . والكاتب ليس قسيساً .

قلت له : هل يمكن أن نطلق كلمة العبث على رواياتك ؟

أجاب : العبث كحقيقة . . كشيء واقعي .

سألت : كيف ؟ . . كيف يمكن ان يكون العبث واقعياً ؟

أجاب : احلامنا حقيقة . . الاعلان في التلفزيون حقيقة . . هناك حقائق كثيرة . . ولكن هناك حقيقة واحدة وهي تلك التي لا أصدقها .

قلت له : انت تكتب الرواية وتكتب المسرحية وتكتب الشعر ايضاً . . فمن أنت ؟ .

أجاب : انني شاعر . . حتى في رواياتي ومسرحياتي . . انني شاعر . . ليس معنى هذا انني أكتب بالشعر كما تعرف . . ولكن صوري كلها شعرية . . وهذا لا يمنع انني أكتب الشعر فعلاً . . بل وان أول أعمالي كان كتاباً من الشعر .

قلت له : ولكن وراء هذا الذي تكتبه . . ما وراءه ؟

أجاب : هل تقصد ايديولوجية معينة ؟

قلت : نعم .

قال: انني عدو لكل ايديولوجية . . كما انني عدو وبنفس القدر للرموز . . والايديولوجيون فقط هم الذين يحتاجون إلى الرمز ليعبروا عن أنفسهم . . انني عدو لأي ايديولوجية للدرجة التي أخشى فيها أن أحول عدواتي لأي ايديولوجية . . الى ايديولوجية جديدة . . هي : العداء لأي ايديولوجية .

سألته : ما هي مشكلتك الآن ككاتب ؟

أجاب : مشكلتي الآن هي ضرورة ان يفتح الكاتب عقله . . في البداية كانت أول مشكلة تواجهني ـ بعد الحرب ـ هي المانيا . . كان السؤال : كيف يمكن ان تستمر ؟ . المشكلة التي تواجهني الآن هي الطعام . . هي ملايين الجائعين في العالم . لقد وصلنا حقاً الى القمر ولكن هناك ملايين من الناس يموتون جوعاً في كل عام . . هذا ما أفكر فيه . . أنا لا أفكر في نفسي فقط كرجل ألماني له مشاكل محدودة . . ولكن كانسان لديه مشاكل بلا حدود . . ومشكلته الرئيسية هي الطعام . ولذلك فإن روايتي الأخيرة التي نشرتها سنة ١٩٧٧ تدور حول هذا الموضوع . اسمها : التعثر في الارتطام . انها فترة جديدة بالنسبة لي . . اسميها بالفترة الثالثة . .

شيلا ديلاني

« طعم العسل » اسم مسرحية كتبتها الكاتبة الانجليزية شيلا ديلاني ، ولقد كانت هذه المسرحية حدثاً له أهمية خاصة بسبب الظروف التي كتبت فيها . وكانت هذه الظروف أن شيلا ديلاني كتبتها في مدة أسبوعين فقط . . وكتبتها متحدية بها مسرحية رأتها للكاتب المسرحي « راتيجان » ، يومها قالت شيلا : « انني أستطيع أن أكتب خيراً منها » . وعكفت شيلا على كتابة هذه المسرحية لمدة أسبوعين وانتهت منها واستطاعت أن تضعها على المسرح .ولم يكن هذا هو الحدث الوحيد الذي جعل من هذه المسرحية حدثاً له أهمية خاصة . . فقد كان هناك سبب آخر وهو أن الذي أخرج المسرحية واحدة من أهم مخرجي انجلترا وهي جون ليتلوود التي استطاعت باخراجها أن تلفت النظر اليها . وكانت النتيجة أن حصلت هذه المسرحية على جوائز لندن ونيويورك وحصلت بعد ذاك على جوائز أخرى في أغلب العواصم الأوروبية التي مثلت فيها .

ولم تثر مسرحيتها الثانية (الأسد يحب) نفس الاثارة التي أثارتها الأولى ومع ذلك فقد استقبلت استقبالاً طيباً .

والواقع أن المسرحيتين تكتسبان أهمية خاصة لأن موضوعهما يدور حول الحياة في مدينة (سالفورد) وهي المدينة التي ولدت وعاشت فيها شيلا قبل أن تصل الى لندن .. ولأن الحياة في سالفورد تختلف عن الحياة في لندن ، لذلك فقد تخلصت شيلا من أي عاطفة وعرضت للحياة هناك بموضوعية .

شيلا ديلاني ولدت سنة ١٩٣٨ وما زالت تكتب للمسرح البريطاني .

المحرر : أليس عجيباً أن تتركز كتاباتك كلها عن مدينة سالفورد ؟

شيلا : هناك شيء عجيب بالنسبة لهذه المدينة . انها شيء كمخدر ، والواقع أن المرء يحاول أن يتخلص من هذا المخدر ولكنه لا يستطيع . وعندما أسافر الى الخارج حتى ولو لبضعة أيام فانني أحس بالحنين اليها وأريد أن أعود سريعاً .. ومع هذا فانني لا أتصور أن سالفورد ممكن أن تكون منفى سعيداً . لقد عشت هنا طول حياتي ولا أستطيع أن أتغلب على حقيقة أن هذه المدينة هي أعجب مدينة شاهدتها . انها أولاً مكان قذر ومع هذا فلها جاذبية عجيبة . انها أشبه بكهف

كبير . أحاديث الناس هنا رائعة . . تحس كما لو أنها متصاعدة من الأرض نفسها . والمهم في هذه المدينة أن كل طريق فيها ، كل شارع يقودك الى البحر . أنت في سالفورد إما قريب من البحر أو الجبل .

المحرر : مرة أخرى أليس عجيباً ـ أيضاً ـ أنك تكتبين للمسرح ومع هذا لا يوجد حتى مسرح واحد في سالفورد ؟

شيلا : الصحيح أن نقول أنه لا يوجد الا مسارح للهواة . وقبل ذلك كان لدينا مسرحان ، واحد منهما قد احترق أما الثاني فقد أهمل تماماً وانتهى أمره ومع هذا فانني أجد في المدينة نفسها مادة كتابتي . . انني أعرف أنني أزعجك بالحديث عن المدينة ، ولكن هذه المدينة هي حبي الحقيقي ، انها قد تعني لك شيئاً مختلفاً وقد تعني شيئاً آخر بالنسبة لشخص آخر ، ولكن بالنسبة لي ، وفي هذه اللحظة بالذات، فانها تعني: عدم الاستقرار، ولقد حاولت أن أكتب مسرحية عن هذا الاحساس بعدم الاستقرار وليس المجال الآن الدخول في مناقشة حول ما اذا كنت سوف أنجح أم لا . . انما المهم أن الشباب هنا في هذه المدينة لديهم ذلك الاحساس . يبدو لهم أنهم مثل الجياد الملجمة . عندما كان عمري سبعة عشر عاماً كنت أحس بأنني حصان ملجم وكنت أتوق الى شخص ما يفك لجامي . ولذلك فان مكاناً كهذا لا بد أن يسبب الاحساس بعدم الاستقرار .

المحرر : ولكن يبدو لي أن عدم الاستقرار هذا أصبح نغمة هامة من نغمات العصر ؟

شيلا : هذا صحيح وخصوصاً في انجلترا وخصوصاً بعد الخطة الحديثة لنقل الناس من بيوتهم القديمة الى بيوت أخرى حديثة في أماكن جديدة إن عنصر الترابط بين الناس بعضهم البعض قد فقد تماماً . . وهذا شيء مخيف لأنك كلما تُكَوِّن علاقات مع الناس فان ذلك يتطلب عشر سنوات على الأقل ، ومن المؤسف أن ذلك ينسحب على الطفولة لأن فقدان عنصر الترابط بين الكبار يترتب عليه نفس الشيء بالنسبة للأطفال . انهم مرغمون على الاحساس بعدم الاستقرار . ان هذا في نظري بمثابة صدمة لا أفهمها .

المحرر : سن الحادية عشرة في نظرك هي السن الخطرة بالنسبة للطفل . . فما الذي حدث لك أنت بالذات في هذه السن ؟

شيلا : بسبب هذا الذي قلته لك فانني أحب أن أذكر لك أثر ذلك على نفسي في تلك السن . وقتها لم يكن يهمني أن أنجح في مدرستي أم أرسب وأنا أعتقد أن أكثر الأطفال في تلك السن يفعلون نفس الشيء ولا يكون أمامهم الا الطرد أو ارغامهم على النجاح بشتى الطرق . وأنا أعتقد أن الطفل في هذه السن لا يجب أن يطرد أو يرغم على شيء ، بل يجب أن

تكون له حرية التفكير وحده مع بعض الارشادات البسيطة . . والآن اذا طبقنا ذلك على مدينة مثل مدينتي سالفورد ماذا تجد أمامك ؟ . . لا شيء . . . ليس أمام الناس هنا الا أن يبقوا كما هم ثم يتنازلون عن أشياء كثيرة . . أو يحاربون أو يتركون كل شيء في بلدهم ويهاجرون .

المحرر : ولكن هذا الذي يحدث بالنسبة لسالفورد يحدث بالنسبة لأي مدينة صغيرة أخرى ؟

شيلا : وهذه هي المشكلةالحقيقية لأن هجرة الناس من المدن الصغيرة الى المدن الكبيرة أو العواصم أصبحت نغمة العصر كله . . ومن هنا كانت المشكلة أكبر وأعقد .

المحرر : نريد اذن أن نقول أن واجب الحكومات أن تحول المدن الصغيرة الى مدن كبيرة ؟

شيلا : بل ان نضع امكانيات المدن الكبيرة في المدن الصغيرة . . مستحيل مثلاً ان تجد في لندن عشرات المسارح وقاعات الموسيقى ولا تجد في بعض المدن الصغيرة مسرحاً واحداً . . من أجل هذا كله كانت مسرحياتي تدور حول مدينتي باعتبارها رمزاً لكل مدينة صغيرة . لقد أردت أن أعبر عن مشاكل . . وأحاسيس الناس البسطاء . . أحاسيسهم تجاه بعضهم البعض . . وتجاه الناس الذين في كواكب أخرى .

المحرر : كواكب أخرى ؟!

شيلا : نعم . . المدن الأخرى . . العواصم .

فورستر

الطريق الى الهند رواية كتبها فورستر سنة ١٩٢٤ وأثارت النقاد في ذلك الوقت.وقبل ذلك وبعد ذلك نشر فورستر روايات أخرى منها : الرحلة الطويلة ـ الحجرة والمنظر ـ نهاية هوارد . وغير الروايات نشر فورستر كتباً في النقد والمقالة. ولعل شهرة فورستر الحقيقية تتركز في الجانب الأخلاقي الذي يمكن أن تستشفه في كتبه .

ولقد قال فورستر مرة في محاضرة في نادي القلم : ان العمل الفني هو الشيء الموضوعي المادي في هذا العالم ومفروض في هذا العمل ان يمتلك تجانساً وتوافقاً (هارموني) لا نهاية له . ان العمل الفني شيء متكامل يتحدث عن نفسه بنفسه . . ولا يمكن أن يوجد شيء آخر يمتلك هذه الخاصية . «الفن للفن» . . نعم . . اعتقد ذلك . . وأعتقد ذلك على الأخص في هذا العصر !

انه النتاج الوحيد المنظم للجنس البشري . انه صرخة

ألف حارس . . صدى قادم من ألف متاهة . . انه الفنار الذي لا يمكن اخفاؤه . انه أحسن شاهد نستطيع أن نقدمه دليلاً على كبريائنا » (!!) .

ولقد تم تسجيل هذا الحديث التليفزيوني في حجرته الجامعية بكمبردج بمناسبة عيد ميلاده الثمانين .

المحرر : هل تستطيع أن تقول لي ماذا تعني كمبردج بالنسبة لك في الماضي . ولماذا ما زلت تعيش هنا ؟

فورستر : بطريقة أو أخرى أستطيع أن أقول أنني مرتبط بهذه الجامعة « كمبردج » طول حياتي . لقد حضرت اليها وأنا طالب ثانوي ثم عملت بها بعد ذلك هنا في انجلترا أو في فرعها في الهند . . ثم عدت اليها عجوزاً وسعيد جداً أن أعود اليهـا . . انني أعتقد أنها مكان للشباب ولكبار السن . الناس الذين في منتصف العمر أعتقد أن عليهم أن يذهبوا عنها ليحصلوا على تجارب أخرى . هذا هواحساسي العام نحو كمبزدج . وأكرر أنني سعيد أن أكون هنا . في نفس الكلية « كلية الملك » . . ان لهذه الكلية جمالاً غير محدود . انها تمتلك ، من ناحية ، الكنيسة . ومن ناحية أخرى ذلك التقليد الثمين . ان كبار السن والشباب يستطيعون أن يلتقوا ببساطة وبدون احساس بالحرج . انه سهل جداً بالنسبة لمن هم في مثل سني أن يلتقوا مع طلبة الثانوي دون أي احساس بالغربـة .

انني لا أعرف الى أي مدى ساعدني هذا المكان في أن أكتب . انه المكان الذي لا ينبغي على الكاتب أن يبقى فيه . انني متأكد تماماً أن الكاتب يجب أن يطوف الدنيا ويقابل أشخاصاً آخرين ونماذج أخرى .

ومن العجيب أن كمبردج نفسها هي التي دفعتني للكتابة . في نفس هذه الحجرة كان لي أستاذ يدعى (ويد) ولقد قال لي يوماً : « انني أعرف لماذا لا تكتب » ولقد أسعدتني جداً هذه الملاحظة وسألت نفسي : حقاً . . لماذا لا أكتب ! وهكذا كتبت . ان الفضل في ذلك يرجع الى (ويد) ويرجع الى هذا المكان : كمبردج .

لعلني لو لم أكن بدأت بسبب ذلك فانني كنت أبدأ لأسباب أخرى .

المحرر : لماذا لم تكتب روايات أكثر من رواية « الطريق الى الهند » ؟ .

فورستر : عموماً يجب أن أقرر أنني لم أكتب كثيراً كما كنت أحب . وأعتقد أن هذا هو ما آسف عليه . لقد كان مفروضاً أن أكتب روايات كثيرة أخرى منذ الطريق الى الهند وخصوصاً أن الرواية بيعت . . وأنا أكتب لسببين من ناحية لأحصل على نقود ، ومن ناحية أخرى لأكتسب احترام الناس

الذين احترمهم ، والروايات كانت بكل تأكيد تجعلني مشهوراً بطريقة أوقع . انني بشكل ما أحسست بالجفاف بعد الطريق الى الهند . لقد أردت أن أكتب ولكنني لم أكن أريد أن أكتب روايات ، وهذه حكاية طويلة . ولكنني أعتقد أن واحداً من الأسباب التي حالت بيني وبين كتابة روايات هو أن الوجه الاجتماعي للعالم قد تغير كثيراً . لقد تعودت أن أكتب عن العالم القديم بمنازله وأسره وسلامه النسبي . كل هذا قد انتهى ، وبالرغم من أنني أستطيع أن أفكر في ذلك العالم الجديد الا أنني لا أستطيع أن أترجمه الى رواية ، انني أعتقد ـ برغم هذا ـ ان هناك أسباباً أخرى لهذا الجفاف ، ولكن الجفاف وقف عند حدود الرواية وحدها . لقد كتبت على سبيل المثال احدى السير .

المحرر : اذا عدنا للحديث عن أعمالك . . ماذا تحس نحو الكتب الشخصية ؟ . . أيهم يعيش أكثر وأيهم تحس بالارتباط به ؟

فورستر: دعني أقول لك أنني معجب بنفسي. انني سعيد جداً انني كتبت ما كتبت من روايات ولست آسفاً على شيء كتبته . انني سعيد لأن رواية الطريق الى الهند قد نجحت وأنها كانت مؤثرة لأنني أعتقد أن الجانب السياسي في الرواية كان هو الجانب الذي أردت أن أظهره . . بالرغم من أنها

ليست أساساً رواية سياسية . لست أدري أي الروايات أحب . ربما هي تلك الرواية التي لم تلاق شبيهاً ، رواية : الرحلة الطويلة . أعتقد أنني في هذه الرواية قد اقتربت جداً من أن أترجم ما في داخلي وما أردت أن أقوله .

انني معجب بنفسي كروائي . . هذا صحيح . . ولكن يجب أن أضيف أنني متأكد تماماً من أنني لست كاتباً روائياً عظيماً ، لأن ما سجلته على الورق كان مجرد ثلاثة نماذج من البشر : الشخص الذي هو أنا . . الناس الذين يضايقونني . . والشخص الذي أريد أن أكونه . ولكن الكاتب العظيم مثل تولستوي ، يستطيع أن يقبض بيديه على كل النماذج البشرية ، ولكن أكثر الروائيين ، بما في ذلك أنا نفسي ، محدودين جداً في تخيلاتهم وفي تعاطفهم . انني لا أستطيع أن أغوص الى أعماق النفس البشرية .

المحرر : من هم الكتّاب الذين تعجب بهم ؟

فورستر : تأثرت كثيراً بجين أوستن وصمويل بتلر . تأثرت بهما وأنا صغير وبعد ذلك قرأت بروست . لقد أراني كيف تكون رقيقاً وعميقاً في نفس الوقت .

المحرر : اذا تركنا الكتابة جانباً ، فالى أي مدى تأثرت بالفنون الأخرى ؟

فورستر : الموسيقى بالنسبة لي شيء أساسي . في الماضي كنت أعزف على البيانو . . طبعاً كان عزفي رديئاً . . ولكن مهم جداً أن تعزف على آلة موسيقية ولو كان عزفك رديئاً لأنك تستطيع أن تدخل الى أعماق الآلة وتستطيع أن تخمن ـ حتى لو كان التخمين ليس سليماً ـ ما الذي كان ينويه المؤلف الموسيقي .

حديثاً بدأت أستلهم التصوير والنحت بالذات والمعمار . في هذا العام كنت سعيد الحظ انني سافرت الى ايطاليا مرة أخرى ، وسافرت أيضاً الى اليونان واستانبول وهناك أتيح لي أن أرى (الموازيك) هناك . . حتى في المساجد الصغيرة تستطيع أن ترى ذلك الزجاج الملون (عاشق ومعشوق) .

اذا حدثتك ثانياً عن الموسيقى فلا بد أن أذكر لك أنني ابن القرن التاسع عشر ولذلك فان الموسيقى التي ترضيني ليست موسيقى اليوم . . ان ذلك الاحساس ـ رغم ذلك ـ لا يضايقني . أحب فيفالدي ومدرسته لأنني عن طريقهما أستطيع أن أحس ما وراء أعمالهما .

كل ما أستطيع أن أقوله باختصار هنا ، أنني لست معداً اعداداً طيباً لأستقبل الموسيقى الحديثة !

المحرر : هل توجد هناك أشياء هامة حقاً في هذه الحياة . . أشياء يمكن تصديقها . . أشياء لم تكتب عنها بعد ؟

فورستر : أعتقد أن الأشياء الهامة ، والمصدقة قد ظهرت في كتبي . انني أتذكر ديزموند ماكارثي يقول : لا تكتب أية موعظة . . اذا كان هناك شيء ما في داخلك فتأكد أنه سوف يظهر بطريقة غير مباشرة فيما تكتب من أعمال .

هاملت كان مخطئاً

بودابست . . .

نهر الدانوب يقسم بودابست الى قسمين : بودا المليئة « بالفيلات » والسفارات ومنازل بعض الكتّاب ، ويست حي رجال الأعمال . . حي الحركة والنشاط .

على المنازل في الجانبين ما زالت توجد آثار معركة سنة ١٩٥٦ ، ولكن لم يعد هناك من يلاحظ هذه الآثار . . فالحياة تسير طبيعية كما تسير في أي مكان آخر في الدنيا .

قالوا لي : ان المجر بلد صغير عدد سكانه عشرة ملايين نسمة ، ومن هؤلاء الملايين العشرة يوجد تسعة ملايين يحاولون أن يكتبوا أدباً . معنى ذلك أن كل الذين يعيشون على أرض هذا البلد الصغير يريدون أن يعبروا عن أنفسهم ؛ لديهم شيء يريدون أن يقولوه .

ولكن ما هذه الأفكار التي تحرك هؤلاء ؟ الى أي حد

ارتفع شعار الواقعية الاشتراكية في الأدب .. في المجر؟

الواقع أن ما يسمى بالأدب الاشتراكي أو الأدب الهادف أو الأدب الواقعي ما زال محل نقاش وخلاف ، ولكن حتى نفهم تماماً سر هذه الملايين التي تريد أن تكتب وتعبر عن نفسها لا بد أن نعود قليلاً الى الوراء . ففي أول فبراير سنة ١٩٤٦ أعلن الحكم الاشتراكي في المجر ، وفي فبراير سنة ١٩٤٧ عقدت المجر معاهدة سلام مع الحلفاء ، وبهذه المعاهدة أصبحت المجر حرة مستقلة لأول مرة في التاريخ . والمؤرخون المجريون يسمون العام الذي بين صيف سنة ١٩٤٧ وصيف سنة ١٩٤٨ بأنه : عام القرار ، فخلال هذه السنة حدثت التأمينات والمزارع الجماعية ، أي اتسمت هذه الفترة بتغيرات ثورية .

وفي هذه الفترة كان الأدب كما يقول جوزيف بونارد (استاذ اقتصاد في المجر ، وكان وزيراً) يتميز بالاحساس العميق والثقة في الطبقة العاملة وخصوصاً أن هذه الطبقة استطاعت أن « تصمد » أمام تجربة البناء وتصنع تاريخ المجر من جديد ، وفي هذه الفترة البنائية الثورية لم يكن الموقف هو تضارب طبقتين أو تصارعهما بل كان في الواقع تعارضاً بين نوعين من الأخلاق ... أخلاق المجتمع الرأسمالي الذي تهدم ، وأخلاق المجتمع الاشتراكي الذي بدأ يخطط الحياة من جديد . والواقع أن الأدب وقف بجانب المجتمع الجديد .

انه لم يخلق « فقط » جمهوره بل استطاع أن ينظم هذا الجمهور نحو الالتفاف حول شيء واحد ، فكان الشعراء مثلاً يزورون المصانع والمزارع ويقـرؤ ون شعراً . . . الخ .

والفترة الثانية في المجر تركزت على ايجاد العمل « للعاطلين » وعلى توسيع رقعة الانتاج وفي الوقت نفسه كانت هذه الفترة هي فترة «تأليه»الفرد ، فباسم الاشتراكية ارتكبت اخطاء كثيرة كان من نتيجتها كما يقول بونارد أن تحالفت الرجعية في الداخل والاستعمار في الخارج لضرب الثورة الاشتراكية سنة ١٩٥٦ .لقد ووجه الناس بمئات المشاكل التي تتطلب الحلول وبما أن النموذج الذي كان في الحكم في ذلك الوقت لم يكن يستطيع أن يجد الحلول ـ ان لم يكن يعقدها ـ فان أدب هذه الفترة هو صورة مطابقة لاضطرابها السياسي والاقتصادي . انه أدب يعكس اليأس والشك والكره والحقد .

أما الفترة الثالثة في تاريخ المجر فانها فترة الاحساس بالوحدة الوطنية التي كان من نتيجتها الاهتمام بالانتاج الزراعي واستخدام الأساليب الحديثة في الصناعة وهنا يقول بونارد : بدأ الكتّاب في الارتفاع الى مستوى الـواقع « المعـاش » ويجلبون للناس المعرفة والتجـربة ، ولكنهم جلبـوا أيضاً أخطاءهم لأن الخطأ في النفس الانسانية يعيش مع الصواب ثم بمرور الوقت بدأ الأدب يمد النـاس بنغمة جـديدة وآراء جديدة . بدأ اذن يسير في الطريق الصحيح .

هذا الأدب الذي يسير في الطريق الصحيح رحت أبحث عنه في بودابست ، رحت أبحث عن الذين يصنعونه وأسألهم وأناقشهم .

* مارجت جاشيار : واحدة من الكتّاب القدامى ، كتبت بعض الدراسات عن الكوميديا وكتبت ست مسرحيات عرضت واحدة منها في ايطاليا ، وهي عضو في الحزب .

* نيكولاس فيدور : كتب في الستينات نشر أكثر من ٢٠ كتاباً ، ما بين روايات ودواوين من الشعر ، وهو ليس عضواً في الحزب .

قابلت الاثنيْن بناء على موعد في اتحاد الصحفيين ، ومع القهوة والحلوى بدأنا نتكلم .

سألت : ما موقفكم من الأدب الحديث في أوروبا ؟

أجاب فيدور : انني أحب دوس باسوسي ، ولكنني لا أحب الموجات الجديدة في الأدب وهي الموجات التي ظهرت في فرنسا ، فأنا أهتم أولاً وأخيراً بالكتابة الواقعية ولا أهتم بالسريالية ولا بالعبث . الواقعية عندي هي الأساس . انني أستطيع أن أقول أن مشكلتي مشكلة نفسية وأخلاقية . . . . انها مشكلة الفرد الذي يعيش في عالمنا .

الواقع أنني لم أر أي علاقة بين جمل فيدور الأولى وبين

هذه الجملة الأخيرة ، ومع هذا فقد كان يندفع في الحديث ويدور في دائرة الواقعية .

سألته : أنت كاتب رواية وشاعر . . باعتبارك كاتب رواية هل قرأت روايات آلان روب جربيه ومارجريت دورا وناتالي ساروت وغيرهم من الذين يقودون حركة فنية هامة في العالم ؟ وهل قرأت شعر جنسبرج وفيرالا بختي وجورج كورسو مثلاً ؟ وما رأيك في شعرهم ؟

فأجاب : ان أدب روب جربيه وغيره أدب بعيد عن مشاكلنا ولذلك فانني لا أقبله . انه في نظري أدب مزيف ، وهؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم لا يعبرون عن مجتمعي ولذلك فانني أيضاً أرفضهم .

وقالت مارجت جاشيار انها هي الأخرى لا توافق على الرواية الحديثة في فرنسا لأنه ينقصها الصدق .

قلت : أحب أن أعرف هل قرأتم هذه الروايات ؟ وهل قرأتم هذا الشعر ؟

فأجابت : لا . .

قلت : كيف يمكن أن تدينوا هذه الأعمال الحديثة دون قراءتها ؟

أجاب فيدور : ان هذه المدارس في نظري متشائمة .

وقالت جاشيار : وأنا بطبيعتي متفائلة .

واستمر فيدور : والمجتمع الاشتراكي يرفض التشاؤم ويفتح صدره للتفاؤ ل . ان الأدب الحديث في أوروبا وأمريكا أدب مريض .

سألت : أليست الحالات المرضية جزء من الطبيعة الانسانية ؟

قال الاثنان : بلى ، جزء من الطبيعة الانسانية ، ولكن لماذا التركيز على هذا الجزء المريض من الانسان ؟ لماذا لا نركز على الجزء الطيب منه ؟

قلت : لأن الجزء الطيب لم يعد في حاجة الى الاكتشاف . لقد اكتشف وانتهى الأمر ، أما الجزء المريض في الانسان فانه في حاجة الى الاكتشاف . . . ربما اذا اكتشف أمكن علاجه .

بدأ فيدور يتكلم بهدوء جداً ، وينتقي كل كلمة وكل لفظ ، قال :

الأدب من أجل الانسان . . من أجل الحياة . . الاشتراكية هي الحياة . . . هي المجتمع ، هي الأدب . . هي الأخلاق . . هي كل شيء . . الأدب أداة من أدوات الاشتراكية ، الادب يجب أن يكرس عمله وجهده وفنه من أجل الاشتراكية . . الشعب . . الناس . . الحياة . . . المثل . . الأمل .

أحسست بالضيق وأنا أستمع اليه . أحسست أنني لست أمام كاتب بل أمام رجل يريد أن يهتف . يريد أن يهتف دون أن يفهم ما يقول . . ومع هذا فقد سألته : كيف تؤثر الاشتراكية في الأدب أو الأدب في الاشتراكية ؟ والى أي درجة ؟

قالت جاشيار : ان الاشتراكية في نظري هي مركز الروابط الانسانية الجديدة ، وأنا أوافق معك على أن هذه الروابط « مليئة » بالأخطاء . الاشتراكية أعطتنا مادة جديدة في الحياة ، ونحن محتاجون لكاتب كبير عبقري ليعبر عن هذه الأخطاء الجديدة والمشاكل الجديدة ، والاشتراكية تؤثر بالدرجة التي نستطيع أن نحصل بها على هذا الكاتب الجديد .

قلت : باختصار أستطيع أن أقول أن هذه الاشتراكية ارتفعت بالحياة والأدب لم يستطع أن يلحق بها . . أليس كذلك ؟

قالت : . . الى حد ما .

قلت : لماذا ؟ انني أعتقد أن سبب ذلك هو اغلاق الباب أمام الثقافات الأخرى ، حتى ولو كانت هذه الثقافات واردة من بلد رأسمالي . ان المشاكل التي تنشأ في مجتمع اشتراكي تختلف بلا شك عن مشاكل المجتمع الرأسمالي ، وفي نظري أننا نستطيع أن نستفيد بالأدوات الفنية الجديدة التي

يقدمها لنا أي مجتمع ـ مهما اختلف نظامه ـ لنعبر عن مشاكل المجتمع الاشتراكي أو على الأقل لنجربها ونختبرها .

قال فيدور : إن لدينا أدواتنا التي نستطيع أن نستخدمها في التعبير عن مشاكلنا . الواقع أنني أحسست أن اجابة فيدور ليست مقنعة وأحسست أنه يراوغ وأنه لا يواجهني بصدق ، ولذلك سألته :

ـ ما رأيك في الحرية الجنسية « الموجودة » في الغرب ؟ . . هل توافق على استخدام هذه الحرية هنا في المجر ؟

فأجاب : رأيي أنه من الأفضل أن نترك الحرية للرجل والمرأة ، ويفعل كل منهما ما يشاء . . صحيح سوف تحدث أخطاء كثيرة ولكن في النهاية وبعد مرور بعض الوقت سوف يتبلور مفهوم الجنس عند الناس حول شيء واحد .

فقلت له بهدوء : هذه الحرية التي تبيحها للجنس لماذا لا تبيحها للأدب أيضاً ؟ . . . صحيح ربما تحدث بعض الأخطاء الا أنه في النهاية وبعد مرور بعض الوقت سوف يتبلور مفهوم الناس عن الأدب حول شيء واحد . . أليس كذلك ؟

* * *

لم تقنعني اجابات فيدور ، وبدت لي اجابات السيدة

جاشيار أشد صدقاً ، حتى برغم أنها لم تتفق معي في الرأي الا أنها كانت صادقة ، فاحترمتها . وكان لا بد أن أناقشها باعتبارها كاتبة مسرحية ، عن المسرح الحديث ، وما هو هذا المسرح في نظرها .

ولكنها فضلت قبل أن أناقشها أن تعطيني مسرحية لها ترجمت في المجر الى اللغة الانجليزية وصادفت نجاحاً كبيراً عندما عرضت على المسرح .

وهكذا سهرت ليلة بطولها لأقرأ المسرحية .

اسم المسرحية (هاملت كان مخطئاً) وفكرتها أنه في سنة ١٩٥٠ حكم أحد القضاة (تارنوك) على أحد أصدقائه (مايك) بالاعدام ، بأدلة مزيفة (وقد استبدل بهذا الحكم بعد ذلك الاشغال الشاقة المؤبدة) ، ولكن على أثر ذلك الحكم وبعد أن ثبت أن هذا القاضي كان يعتمد دائماً في أحكامه وفي سطوته على الأدلة المزيفة ، بعد ذلك حدثت له هزة أخلاقية كان من نتيجتها أن انتحر .

بعد انتحار القاضي نكتشف أنه كانت توجد علاقة حب قديمة بين زوجة القاضي المنتحر (أنا) وبين (مايك) الذي خرج من السجن بعد أن تكشفت براءته ، وبطبيعة الحال بدأت العلاقة من جديد .

ولكن هنا نرى شخصية الابن ، ابن القاضي واسمه

جابي ، انه عازف بيانو في العشرين من عمره .

جابي مثل هاملت يحب أباه ولا يستطيع أن يتصور أن أمه تبدأ علاقة حب مع الرجل الذي أصدر عليه أبوه حكم الاعدام ، ولكن أمه تواجهه بالحقيقة ، حقيقة أحكام أبيه ، فيسقط الولد منهاراً . ثم بعد أن يبذل جهداً في أن يفهم ، يستطيع أن يتشجع ويتعلم ويتحمل الحقيقة كلها . وفي النهاية يعيش الثلاثة معاً بعد أن يتخلصوا من ذكريات الماضي القاسية ، ويبدأون حياة جديدة .

في اليوم الثاني قابلت السيدة مارجت جاشيار ، وقلت لها صادقاً أن المسرحية قد أعجبتني وقلت لها إنني أفهمها لأنني قرأت شيئاً عن تاريخ المجر .

هذا الذي قلته هو بالذات ما كانت تخشاه السيدة جاشيار . انها تقول لي أن المشكلة في أدبنا أنه انغمس في السياسة الى حد كبير الى درجة أن الأجنبي لا يستطيع أن يتقبل هذا الأدب الا اذا درس تاريخ بلدنا ، ومن أجل ذلك فانها - كما قالت أمس - تنتظر الكاتب المجري العبقري الذي يستطيع أن يرتفع بهذه المشاكل المحلية التاريخية الى مرتبة العالمية .

بعد ذلك ناقشت مارجت جاشيار عن المسرح الحديث والى أي حد تلقى مسرحيات ينيسكو وبيكيت وأداموف وأرابل وغيرهم التأييد ؟

أجابت بأن هذه المسرحيات لا يقبلها المتفرج ولا القارىء المجري .

وهذا التعميم لمْ أقبله ولذلك طلبتُ منها أن تجيب هي شخصياً . . أن تقول لي رأيها .

قالت إن هذه المسرحيات لا تعبر عن واقعها ولذلك فانها لا تقبلها ، والغريب أن السيدة الكاتبة المسرحية تقرر ذلك دون أن تكون قد قرأت مسرحية واحدة لواحد من هؤلاء الكتّاب !!

قلت بيني وبين نفسي : اذا تركنا العباقرة المجريين من أمثال بارتوك ، وكودالي ، واتيلا جوزيف وغيرهم فان الثقافة المجرية تبدو لي كما لو كانت تقاوم الجديد فكما أن اللغة اللاتينية ظلت هناك بمثابة اللغة الرسمية لمدة حوالي خمسمائة سنة ، أي أطول من أي دولة أخرى في أوروبا ، فكذلك الأدب المجري يعتبر الى درجة ما متخلفاً عن الزمن قليلاً ، ويكفي أن (أدي) الشاعر المجري الكبير مثلاً ، استعمل الشعر الرمزي بعد خمسين سنة من شيوع هذا الشعر في باقي أوروبا .

ولكن اليوم ، هل هذا الموقف الذي يقفه بعض الأدباء يقفه جميع الأدباء ؟ وهل هو موقف ايديولوجي ؟ لقد قررت أن أقابل أولاً أهم فيلسوف ماركسي ومفكر وناقد أدبي .

انه جورج لوكاتش .

الانسان خليط
من الحزن والسعادة

ما زلت في المجر .

بعض الادباء الذين ما زالوا يحملون مشاعل البرجوازية في نفوسهم يقفون امام التطور الأدبي والفن الحديث بصفة عامة ، « بينما » اعضاء الحزب من الكتّاب . . . يفتحون صدورهم للجديد ويتقبلونه .

ودعنا لا نسبق الحوادث . دعنا نرى هل هناك حدود لهذا القبول وما هي اذا كانت موجودة ؟ أم ان القبول مطلق ؟

جابور جوربي (٥٤سنة) شاعر له شهرة كبيرة . ديوانه الأخير باع منه ١٧ألف نسخة (تذكروا ان عدد سكان المجر ١٠ملايين «فقط ») ، وهو بعد عضو في الحزب .

قابلت جابور جوربي في اتحاد الأدباء ، ثم تغدينا بعد ذلك معاً .

قلت له : انني مع « الأسف » لا اعرف شيئاً كثيراً عنك ولذلك ارجو منك ان تعرفني بنفسك . هل انت مثلاً من

المدرسة الجديدة في الشعر ؟

فأجاب : انني لا « أصدق » في المدارس » انني « أصدق » فقط في الشعر الجيد وفي الفرد باعتباره منتجاً للشعر .

قلت له : انني اعرف ان الشعراء في المجر ـ والادباء عموماً ـ لم يكن يخلو انتاجهم من السياسة ، واعرف ان سبب ذلك يرجع الى تاريخ المجر باعتبارها دولة لم تكن مستقلة ، ولكن بعد ان حصلت المجر على الاستقلال وبعد ان حددت مصيرها . . أريد أن أعرف الى أي حد أثر ذلك في الشعر ؟

أجاب : الواقع ان نصف شعرنا كان غنائياً ، والنصف الآخر كان سياسياً وهذا الشعر السياسي أوحت به عواطفنا الوطنية وأفكارنا القومية وتقاليدنا .

فقاطعته قائلاً : يقولون في تشيكوسلوفاكيا : ان الشعر الغنائي يعتبر مرضاً وطنياً ، فما رأيك في هذا ، وذلك على افتراض انك توافق على ان الشعر الغنائي انما هو شعر خارجي أي يعبر عن الخارج « فقط » . وهذا بدوره يقودنا الى القول بأن الشعر الغنائي شعر تافه « طالما » انه لا ينظر الى الداخل ؟

فأجاب : أنا معك . ان الشعر الغنائي ليس شعراً يمكن الفخر به ، ومع هذا فنحن حتى في السياسة نعبر عنها بطريقة غنائية ، والسبب في ذلك يرجع الى تاريخنا ، فنحن على

خلاف الشعراء الانجليز والفرنسيين لم نحارب « أبداً » معركة الكلاسيكية والرومانسية ، فالكلاسيك لدينا هم الرومانسيون ، ولذلك فما زال الشعر الغنائي له مكانة عندنا . ولكن أعود الى سؤالك الأول واقول لك ان الشعر المجري الآن مهتم بالحياة وبالمجتمع وهو في ذلك « يلعب » نفس الدور الذي « لعبه » في الماضي . . فأنا مثلاً اكتب عن الحب ولكن من واجبي ان اكتب عن المشاكل .

قلت له : أريد ان أعرف مصدر هذا الواجب . .

فقال : مصدر انساني محض . ولكن الأهم هو ان الكتابة عن هذه المشاكل تأخذ شكلاً جديداً .

قلت له : هذا يقودني إلى سؤالك عن رأيك في الشعر الجديد . . . شعر جينسبرج . . وفيزالانجتي - مثلاً - وغيرهما ؟ (جينسبرج شاعر امريكي يطلقون عليه وعلى زملائه الشعراء المتمردين) .

أجاب : جينسبرج مثير للاهتمام ، وهو في نظري يحارب في مشكلة كما نحارب نحن تماماً ، وفي نظري أيضاً ان الشكل الذي يكتب فيه ليس جديداً على الاطلاق .

قلت له : بعض من قابلتهم هنا من الكتّاب يقولون : ان شعر جينسبرج وزملائه الجدد انما هو شعر غريب عن المجتمع

الاشتراكي بل انهم يذهبون الى القول بأنه شعر يعبر عن المجتمع الرأسمالي .

فقال : حكاية انه يعبر عن مجتمع رأسمالي كلام فارغ لأن الانسان هنا هو الانسان هناك وغاية ما في الأمر ان تشبيهاته غريبة عنا تماماً مثل تشبيهاتنا بالنسبة اليه فهي غريبة عليه .

قلت له : ان جورج لوكاتش يذهب الى القول بأن ادب اوروبا الحديث انما هو ادب مجتمع ذو سيكلوجية غير سليمة ، وهو بالرغم من انه يقول ، انه يوافق على عرض الأعمال الحديثة فإنه في الواقع يرى انها اعمال ليست ذات قيمة وان ما يسمى بالأدب الواقعي هو المستقبل الوحيد للأدب . . . فما رأيك في هذا ؟

أجاب : رأيي ان لوكاتش محافظ جداً . انه فيلسوف كبير بلا شك ، ولكنه يريد ان يجمد الأدب عند مفهوم واحد ، وأنا لا اوافق على هذا . ان الاشتراكية تكسب في العالم ، وفي الفن ، اذا استطعنا ان نجمع الاشياء الانسانية معاً . . . وهذه الاشياء الانسانية « موجودة » في المجتمع الرأسمالي كما هي « موجودة » في المجتمع الاشتراكي . . . . . انما المهم هو تنقيتها من المجتمع الاول .

سألت . ولكن كيف يمكن اجراء هذه التنقية . ان لوكاتش يقول: ان ادب اوروبا انما هو ادب منحل او مشوه ؟

فأجاب : على هذا الاساس فإن نصف اعمالنا اعمال منحلة أو مشوهة ، ذلك لأننا في الواقع ما زلنا نعيش في عالم مشوه ، ولكي نخلص العالم من ذلك فإن دورنا ككتّاب هو أن نفتح صدورنا للاعمال الجديدة ونجرب .... الاعمال التجريبية مهمة جداً ، ويجب ان نتعلمها ونواجهها في الداخل وفي الخارج . في داخل نفوسنا وخارجها . المهم هو الهارموني بينهما ، وأنا أحرر نفسي من كل شيء عندما أكتب ، ولا يكون أمامي الا العمل نفسه ، أي انني لا أرتبط ـ في هذه اللحظة ـ بأي شعار ، فلا أرتبط بالواقعية مثلاً كما يريدها لوكاتش ، ولكنني ارتبط بالعمل نفسه ... بما أكتب ، وليس مهماً ـ طبقاً للحزب ـ أن تكون متفائلاً ، بل نستطيع ان نكتب عن اليأس والموت والحزن ، والعجيب ان هذا الشعر ، الآن ، هو الغالب وهو الشائع لأنه يكتب في قوالب جديدة ولأن فيه اخلاصاً ، لأنه يعبر عن الحياة بصفة عامة .

ثم إذا تكلمت عن الأمل باستمرار فإن أحداً لن يصدقني ، لأنني انسان ، والانسان هو خليط من الحزن والسعادة .

قلت له : على هذا الاساس أريد أن اعرف موقفك من بيكيت وينيسكو وغيرهما من كتّاب المدرسة الحديثة في المسرح او الرواية .

فأجاب : ان مسرحيات ينيسكو وبيكيت ليست ضدنا ، ولكن سارتر يقول : انها ضد الانسانية . أنا شخصياً لا اعرف ما اذا كانت ضد الانسانية أم لا . ولكنني أرى انها تحرك الانسان وتجعله ينفعل . . . تثير . . . انتظار جودو في نظري مأساة . . . ربما ان بيكيت لا يصدق امكانية سعادة الانسان ، واذا كان لا يصدق فإنها تكون ضد الاشتراكية ، ولكن ليس معنى هذا إنني ألغيها . . بل أنصت اليها .

سألته : إذا كان بيكيت يقول : انه غير سعيد . . ألا يكون هذا معناه انه غير سعيد في مجتمعه ؟

أجاب : . . جائز ، انما ما يهمني أن أقرره هو أن عمل بيكيت عمل أدبي ، وعلى ذلك فإنني أقبله بلا مناقشة ، وعمله الأدبي في نظري تماماً مثل الدراما اليونانية ، ولكن اذا كتب فلسفة عن ان الانسان غير سعيد فإنني لا أقبل هذه الفلسفة .

قلت له : انني معجب جداً بهذا التحرر الفكري ، وبرغم هذا فإنه لا شك توجد مناقشات هنا في المجر حول معنى الواقعية في الأدب . . . فهل تستطيع ان تعطيني تعريفاً لها ؟

فقال : ان التعريف معناه اقامة حدود ، وأنا لا أوافق في الأدب على اقامة الحدود ، ولذلك فإنه ليست لديّ أية تعريفات للأدب الواقعي ، وغاية ما استطيعه هو أن أقول : ان

الواقعية موجودة منذ جوركي ، واستطيع ان اقول ان ادب جوركي ومايكوفسكي (الشاعر الروسي الكبير الذي انتحر سنة ١٩٣٠) هو أدب ذو نظرة واسعة شاملة .. ولعله يمكن القول ان الواقعية هي ان تحاول ان تكون مفهوماً وان تكون منطقياً .

ولكن هذه النظرة الواسعة الشاملة ، هل هي نظرة جميع الادباء في المجر ؟ الاجابة : لا ، فبعضهم متحرر تحرراً يمكن ان يكون مطلقاً مثل جابور جوربي وبعضهم ما زال مضطرباً يحاول ان يجد تعريفاً للواقعية في الادب باعتبار ان الواقعية الادبية هي مظهر النظام .

ولقد تحدثت في ذلك مع جبريل يهايي (حوالي ٥٤ سنة) وهو ناقد أدبي ومحرر في مجلة ناج فيلاج أي (العالم الكبير) وهي مجلة متخصصة في ترجمة الادب الأوروبي والتعريف به .

قلت له : باعتبار انك ناقد ادبي هل تستطيع ان تعرفني كيف يتقبل القارئ والكاتب في المجر . . . الأدب الحديث ؟

فأجاب : الرواية الحديثة الفرنسية مرفوضة نهائياً ، وهي مرفوضة من الكاتب ومن القارىء على السواء .

سألته وأنا مندهش : لماذا ؟

فأجاب : ان الأدب للناس وليس للفرد ، وهذه الروايات

استطيع ان اقول عنها انها للكاتب نفسه ، أي للخاصة ، وأنا لا أصدق ان هذه الروايات ستجد قارئاً لها . . . انني اتصور ان هذه الروايات روايات معملية(من المعمل) . ان تقاليدنا الادبية في المجر رومانسية وواقعية ، ولذلك فإنها ترفض هذه الاعمال الجديدة في الرواية .

قلت له : لقد سمعت من غيرك مثل هذا الكلام الذي تقوله ، فهل أستطيع أن أعمم وأقول ان المجريين يعارضون الاشكال الجديدة ؟

فأجاب : يوجد نوعان من المقاومة أو المعارضة . . يوجد نوع من المعارضة يسمى معارضة البرجوازية الصغيرة . . مشاعر البرجوازية الصغيرة ، وطريقة تفكيرهم واخلاقهم ، وتوجد معارضة أخرى ، وصحيح انها أقل لأدب الطليعة . . ذلك لأننا لا نوافق على كل ما يقدمونه . . لا نوافق على عدم واقعيتهم وعلى نواياهم السيئة في بعض الأحيان ، وأنا أظن ان جمهورنا يعارض هذه الاعمال الطليعية ولو انه يريد ان يراها من باب الاطلاع .

قلت : معنى ذلك ببساطة انه من الصعب فصل الفن والاخلاق عن « بعضهما » في المجر . . هل هذا الموقف موقف رسمي ؟

فأجاب : لا استطيع أن أقول انه موقف رسمي ولكن كما

قلت لك إن أساسه هو تقاليدنا الفنية .

سألت : ولكن الى أي حد تقف هذه التقاليد الفنية امام تقبُّل الجديد ؟ ثم ان التقاليد الفنية في المجر ليس لها هذا الماضي العتيد مثل التقاليد الفنية في فرنسا او انجلترا مثلاً ، ومع هذا فإن التقاليد الفنية في كل من هاتين الدولتين لم تقف حائلاً امام تقبل الاعمال الجديدة . كيف تفسر هذا ؟ ألا يكون حقاً ان المجريين يعارضون الاشكال الجديدة ؟

أجاب : كما قلت لك لا توجد معارضة بمعنى معارضة ، وانا اتصور ان الموقف الحالي سببه ، أولاً : اللغة المجرية نفسها التي لم تبدأ دورها الفعلي الا في منتصف القرن التاسع عشر وقبل ذلك كانت اللغة الرسمية هي اللغة اللاتينية . ثانياً : حصولنا على الاستقلال في سنة ١٩١٩ وهو وقت متأخر جداً . وثالثاً : نكسة سنة ١٩٥٦ ، ويمكن ان أقول أيضاً فترة حكم ستالين . كل هذه الاشياء مجتمعة ممكن ان تكون السبب في رد الفعل الموجود الذي يعارض الجديد في الفن . ثم انني لا استطيع ان اقول : ان هذه المعارضة مطلقة فنحن مثلاً نهتم بمدرسة العبث وأنا شخصياً قدمت بنتر وبيكيت .

قلت له : ولكنني أعرف ان العبث غير مرغوب فيه باعتباره نتاج مجتمع رأسمالي وبالتالي نتاج مجتمع منحل .

كيف تفسر لي انك قدمت بعض مسرحيات بنتر وبيكيت ولم تقدم روايات المدرسة الحديثة في فرنسا وغيرها ، بالرغم من انني اري ان النقد يمكن ان يصيب مسرحيات بنتر وبيكيت اكثر مما يصيب الرواية الحديثة ؟

أجاب : ربما لأن مسرح العبث قامت امامه ضجة ضخمة عندما ظهر لأول مرة ولذلك تحولت الانظار اليه اكثر من الرواية التي لم تقم امامها مثل هذه الضجة . واحب ان اقول : انني لست معك في ان النقد يمكن ان يصيب مسرحيات العبث اكثر من الروايات ، ففي نظري مسرح العبث يتكلم عن العالم عموماً . . . مسرحية مثل انتظار جودو مثلاً لا يمكن ان نقول انها مسرحية رأسمالية . . فكل شخص منا ، هنا أو في الغرب ، يمكن ان ينتظر جودو ، وجودو يمكن ان يكون أي شيء . أما مسرحية لأرثر ميللر فإنها يمكن ان تكون مسرحية نابعة من مجتمع رأسمالي ، أي ان مسرحيات العبث في نظري أكثر شمولاً .

قلت له : ولكن جورج لوكاتش لا يرى ذلك .

قال : ان لوكاتش في نظري محافظ . انه في نظري يعيش في برج عاجي ولا يرى العالم كما هو ، ومع هذا فقد أثرت كتاباته وآراؤه في بعض الكتّاب هنا .

قلت له : لقد قيل لي : ان سياسة الحزب الثقافية

تعارض العبث . فهل تستطيع ان تفسر لي لماذا ؟ وأنا أسألك باعتبارك ناقداً ، وباعتبارك عضواً في الحزب .

فأجاب : لا استطيع ان اقول ، ان هذه هي سياسة الحزب الثقافية كما قال لك البعض ولكنني اضعها بشكل آخر .. في الماضي - بالذات ايام ستالين - اذا كتب مقال في الجريدة الرسمية كان هذا المقال يعتبر بمثابة قانون ، أما الآن فإن كتب مقال فإنه لا يزيد « عن » مجرد رأي ، وعموماً فالذين لا يحبون العبث لا يحبونه لأنه لا يحدد موقفه : هل هو معنا أو ضدنا ؟ وبعضهم يقول : ان فلسفة العبث فلسفة وجودية ، وفلسفة الماركسية لا توافق على الوجودية ... وهذه المسرحيات كل دورها هو تأكيد الوجودية .

لقد أدهشني حقاً موقف جبرييل يهايي ، فبينما هو يوافق على المسرح الحديث ، أراه لا يوافق على الرواية الحديثة . والتفسير الوحيد لذلك هو ان يهايي مهتم بالمسرح أكثر من اهتمامه بالرواية ، ولذلك فإنه يعطي المسرح كل وقته وجهده ، ويهمل الرواية اهمالاً تاماً ، وطبعاً هذا الموقف غير مقبول من ناقد أدبي يكتب في مجلة من أهم المجلات الادبية وله رأي مسموع .

مع جورج لوكاتش

جورج لوكاتش هو علم من أعلام الفلسفة الاشتراكية في العصر الحديث ، وله مجموعة كبيرة من المؤلفات الهامة عن الفكر الاشتراكي ترجم الكثير منها الى اللغات الأوروبية والعربية ، ولذلك فإنه من المستحيل أن تذهب الى المجر دون أن تقابل جورج لوكاتش . وقد كان هذا الحديث معه آخر حديث قبل أن يموت منذ سنوات .

ليلة أن وصلت الى بودابست رفعت سماعة التليفون ، وطلبت لوكاتش ، وفوجئت بصوت عجوز يقول : جورج لوكاتش . «وببساطة» وسرعة حدد لي الساعة العاشرة والنصف من صباح يوم الجمعة . وفي الموعد تماماً كنت أمام باب « شقته » التي تقع في الدور الخامس من « عمارة » صغيرة تطل على نهر الدانوب .

فتح لي لوكاتش الباب . . . عجوز في الثمانين من عمره ، قصير القامة ، منحن قليلاً . شعره الأبيض كالثلج

خفيف وطويل . استقبلني لوكاتش بحرارة وتقدمني الى حجرة مكتبه ، الحجرة صغيرة والجدران كلها مغطاة بـالكتب ، والمكتب قديم ، والمقعد الذي يجلس عليه يتحرك ويدور ، ولكن لوكاتش لم يتحرك ولم يدر وهو يتحدث معي .

سألت لوكاتش : لقـد « لفت » نظري هنا من مقابلتي لبعض الكتّاب أن الأدب في المجر غارق في السياسة ، وأنا لا أستطيع أن أفهم ذلك . هل يمكن أن تشرح لي السبب ؟

أجاب : السبب سياسي بالطبع ، وحتى تعرف ذلك أقول لك : انه في القرن التاسع عشر كان يوجد شاعر من أكبر وأهم شعراء المجر وهو (بيتوني) . في أهم قصيدة لهذا الشاعر وهي « جون البطل » استعمل الشاعر لأول مرة لغة الفلاح على لسان البطل ، وهذا البطل كان يرى في نفسه أنه هـو المركـز الروحي والبـطولي للناس . . . وربط الشعـر بالسياسة . . . بقضايا الناس كان يبرره في ذلك الوقت أن المجر كانت تدافع عن استقلالها . ولقد كان هذا الشاعر واحـداً من أبطال حـركة سنـة ١٩٤٨ ومات في معـركـة الاستقلال . صديقه الشاعر (يانوس أراني) كان هو الآخر يحارب ، ومنذ ذلك التاريخ والمثقفون في المجر وجدوا أنفسهم منغمسين حتى رؤوسهم في السياسة . وبالنسبة لأي كاتب مجري . . انه يعتبر أن سجنه سياسي ، أي أنه لو سجن

من أجل قضية سياسية فان هذه مسألة عادية جداً ، ومسألة لا فكاك منها . . . تماماً مثلما يصر الامريكيون على الحصول على شهادة الدكتوراه .

قلت له : لقد قرأت في كتابك عن توماس مان أن هناك ثلاثة اتجاهات في الأدب الحديث ، وأنك تنتقد هذه الاتجاهات وهي :

١ ـ أن الأدب الحديث أدب ذاتي .

٢ ـ أن الأدب الحديث ينظر الى الانسان على أساس أنه جامد لا يتغير بتغير الظروف .

٣ ـ وأن الأدب الحديث لا يهتم الا بالشخصيات المريضة نفسياً .

وأنا معك في هذا ، ولكن ألا ترى أن الأدب في أوروبا الشرقية ، وأقصد أغلب الأدب ما زال ذو نظرة ضيقة محدودة ، وأنه وقف عند مفهوم معين للانسان وهو دوره الاجتماعي فقط وكأن الانسان مجرد آلة ليس له حياة شخصية على الاطلاق .

فابتسم لوكاتش وأجاب : ما تقوله صحيح ، وأنا أرى أن الخطأ الاساسي في أدب البلاد الأشتراكية (في أوروبا) أن الكتّاب فهموا الواقعية الاشتراكية في الأدب فهماً خاطئاً . . ذلك أنهم بسطوا مفهوم الواقعية بأن تجاهلوا المشاكل اليومية في المجتمع . كما أن مفهوم هؤلاء الكتّاب للتاريخ متجمد هو

الآخر (أي أنهم مثل الكتّاب الجدد في أوروبا) ، فهم دائماً يكتبون عن مجتمع واحد وهو المجتمع الاشتراكي على أساس أنه جنة الله في أرضه . . ولكنني أرى أن الواقعية الحقيقية هي الواقعية ذات النظرة الناقدة . . وأمثلة هؤلاء توماس مان ، وكونراد ، وبرناردشو ، وبلزاك ، وستندال ، ففي أعمالهم نرى أن التغيرات الاجتماعية انما « تلعب » دوراً في أعمالهم . . وكذلك الانسان فانه « يلعب » هو الآخر دوره . . « يلعبه » كفرد ، أي أن العمل الفني هو تفاعل بين الفرد وبين المجتمع ، لكن في الأدب الحديث في أوروبا (في المجتمع الرأسمالي) . . . الفرد في العمل الفني لا يتفاعل مع الأحداث . . انما هو مجرد حدث يضحي به الكاتب في سبيل نموذجه الفني . بريخت نفسه في أعماله الوسطى كانت شخصياته مجرد أبواق تلقي بالنظريات دون احساس أو انفعال بأن هذه الشخصيات هي شخصيات حية نابضة ، ولكنه استطاع في أعماله الأخيرة أن يفهم معنى الواقعية فهماً صحيحاً . . . ففي مسرحيات مثل « الأم شجاعة ، ودائرة الطباشير القوقازية ، وامرأة سيتزوان الطيبة » ، في هذه المسرحيات استطاع أن يجعل المشاكل الاجتماعية مشاكل شخصية بمعنى أن شخصياته أصبحت قادرة على أن تعيش هذه المشاكل ، وفي صراعها مع المجتمع نشعر بصراعها النفسي الداخلي . . وهذا هو السبب في أن هذه المشاكل

أصبحت مشاكل انسانية وليست مجرد نظريات سياسية .

قلت له : تقول في أعمال شو وكونراد وتوماس مان وباقي من ذكرتهم ، انهم لا يضحون بالشخصية من أجل النموذج الأدبي . ما هو هذا النموذج الأدبي ؟ هل هو الشكل ؟

فأجاب : إن النموذج الأدبي أو الفني يختلف من عصر الى عصر ، فقد يكون سريالياً أو تجريدياً أو عبثياً .

فسألته : أي أنه الشكل ؟

فأجاب : نعم انه الشكل .

فقلت : ولكنك ذكرت في كتابك عن أدب توماس مان أن الشكل في أدب توماس مان غير واقعي ، ومع هذا فإن المضمون في النهاية يترك لنا عالماً واقعياً . ألا يوجد هنا تناقض ؟

فأجاب : لا . لا يوجد أي تناقض ، لأن التفاصيل عند توماس مان والموضوع ، ثم عرضه الذي يدل على ثقافته . . كلها تعطي ما يمكن أن أسميه مرآة للعالم ، وأنه وإن كانت أعماله تعتبر كضمير للطبقة المتوسطة الألمانية في ذلك الوقت ، الا أنه استطاع أن يتخطى حدود الطبقة التي يتحدث عنها فتكلم عن الانسانية كلها .

سألته : هل ترى أن الأدب الحديث وأقصد به أدب

يونيسكو وبيكيت وغيرهما أدب ليس فيه انسانية ؟

فأجاب : بيكيت قادر « فقط » على اظهار أعماق الانسان الحقيرة . لماذا لا يرى الأشياء النبيلة في الانسان ؟ . . العيب الأساسي في بيكيت ومدرسته أن نظرتهم الى الحياة نظرة ضيقة ، بمعنى أنه إذا كان الكاتب نفسه يحس بالتشاؤم فهو يقدم ابطاله لا يمثلون شخصاً معيناً متشائماً بل على أساس أن هؤلاء الأبطال رمز للانسانية عامة ، ومن هنا فانه توجد مغالطة . . فهناك الانسان المتفائل وهناك انسان لا يشعر كما يشعر بيكيت ، والمفروض على الكاتب أن تكون نظرته أوسع وأشمل ، فهي ترى هذا وذاك . . أي لا تقدم جانباً واحداً من الحياة على أساس أنه الحياة كلها ، فالحياة في المجتمع الرأسمالي غالباً ما تقدم على أنها مشوهة ، ولكن لكي يظهر الكاتب تشويه الحياة لا بد أن يعطينا هذه الصورة المشوهة خلال اطار يفترض وجود شيء سليم ، وذلك حتى أستطيع أن أرى أن هذه الصورة ليست صورة الحياة كلها بل انها صورة مشوهة في داخلها . ولكن بيكيت ومدرسته يقدمون الصورة مشوهة على أنها هي الصورة الطبيعية ، ومعنى هذا أن رؤيتهم للحياة رؤية غير سليمة وغير صادقة . الرسام (دوميه) مثلاً كان عنده ما يمكن أن يقال عنه (عبث) ، ولكنه كان يقدم عبثه مشبوباً بالكاريكاتير ، فكان يبين في صورة الشكل والمحتوى ، بمعنى أنه يقدم الصورة المشوهة ، وفي نفس

الوقت يبين حكمه عليها بأنها مشوهة . ولكن العبث الجديد يصور الانسان في صورة ثابتة ، أي يصوره بدون تعليق ، وفي هذا يتساوون مع كتّاب القرن التاسع عشر الذين يكتفون باعطاء صورة فوتوغرافية لما حولهم .

سألته : هل من الممكن أن تعرِّف الواقعية في الأدب ، وهي الواقعية الاشتراكية ؟

أجاب : الواقعية بالمعنى الذي أفهمه هي الواقعية التي لا تجرد الانسان من ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، وهي أيضاً الواقعية التي لا تركز على الظروف الاجتماعية متجاهلة فردية الانسان ، فهي التي تقدم لنا صورة للانسان وهو يتفاعل ديناميكياً في زمن معين مع ظروف اجتماعية معينة . ومرة أخرى أعود الى توماس مان لأضرب لك مثلاً بروايته (الجبل السحري) انه في هذه الرواية يعالج مشكلة فلسفية حديثة وهي مشكلة الزمن ، فالانسان في احساسه بالزمن يكون ذاتياً بحتاً ، فزمن ساعة ينتظرها حبيب قد تبدو في نظر آخر خمس دقائق ، وقد تكون المدة في الواقع هي ربع ساعة فقط ، وهذه المشكلة التي هي ذاتية بحتة يعالجها توماس مان في هذه الرواية معالجة موضوعية ، فأحد الأبطال في الرواية (يشعر) بأن احساسه بالزمن بطريقة معينة هو نتيجة لحياته حياة معينة ، وانه لو غير هذه الطريقة في الحياة لتغير احساسه بالزمن . البطل اذن يشعر أن هذه التجربة الذاتية البحتة ناتجة عن

ظروف اجتماعية معينة . أما الكتّاب الجدد في الغرب فانهم يقدمون هذه التجربة الذاتية للزمن على أنها هي الواقع والحقيقة دون نظر الى أي اعتبارات خارجية قد يكون لها دور في تغيير هذا الاحساس .

قلت لجورج لوكاتش : سؤال أخير : لاحظت أنك مهتم بالرواية التاريخية لدرجة أنك نشرت كتاباً عنها فما هو سبب هذا الاهتمام ؟

فأجاب : انني أعتبر أن الرواية التاريخية في القديم كان لها نفس القيمة التي للرواية العادية (غير التاريخية) و « تلعب » نفس الدور الأدبي والاجتماعي وهو الدور الذي يجب أن يقوم به كل أدب كامل . . . ادب بالمعنى الذي شرحته لك ، فمثلاً روايات ولتر سكوت كانت تتخذ التاريخ وسيلة للتعبير عن المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب ، وخلال الرواية كان يعبّر عن صراع الفرد مع مجتمعه . . هذا الصراع « الديالكتيكي » بين الفرد والمجتمع ، أما الآن و« مع الأسف » ، فقد وضع المجتمع الرأسمالي الرواية التاريخية بعيداً . . . كأنها نوع أدبي قائم بذاته ويختلف دوره عن دور بقية الروايات ، وأصبح الكاتب يكتب عن التاريخ هروباً من مجتمعه ونوعاً من أنواع التسلية الرخيصة ، وفي ذلك تقليل من شأن الرواية التاريخية من ناحية ومغالطة لمفهومها من ناحية أخرى .

قلت : هذا الكلام معقول جداً ، وأظن أن الروايات المبنية على الاختراعات الحديثة مثل روايات جيمس بوند مثلاً مرت بنفس هذا الإنحدار ، « بينما » روايات (هـ.ج. ويلز) كانت تقوم بنفس دور الرواية التاريخية على حسب مفهومها الفني في نظرك ، ولكن روايات مثل جيمس بوند مجرد روايات ترفيهية وهروب من الواقع .

فقال : بالطبع ، هذا مع ملاحظة أني لا أعتبر أن أيان فلمنج (مؤلف جيمس بوند) كاتب روائي على الاطلاق بالمعنى الذي شرحته .

قلت : ومع هذا فيوجد بعض الكتّاب من الغرب يحاولون أن يعطوا الرواية التي تعتمد على الاختراعات الحديثة معنى أعمق من الترفيه ، واذكر على سبيل المثال رواية (مدينة الألف) التي كتبها وأخرجها المخرج الفرنسي جان لوك جودار حيث يتخيل المؤلف مدينة قائمة على العلم الحديث بكافة وسائله العجيبة ولكنه في نفس الوقت ينقد المجتمع الذي رسمه خلال الرواية ، ومثل رواية فهرنهايت ٤٥١ .

فقال : « مع الأسف » لم أقرأ هذه الأعمال .

وانتهى حديثي مع جورج لوكاتش وخرجت .

أن تثير روح السؤال

في تشيكوسلوفاكيا توجد مسارح كثيرة :

المسرح الأسود ، الفانوس السحري ، مسرح العرائس ، الأوبرا ، باقي المسارح في براج .

توجد حركة ويوجد نشاط ، ولكن هذه الحركة وموجة النشاط مركزة على المسرح وليس على المسرحية ، بمعنى أن المسرحية الكاملة في نظرهم . . المسرحية التي تصعد الى الخشبة هي المسرحية التي يمكن أن تستقبل عناصر أخرى تضاف اليها ، هي المسرحية التي تقبل أن يضاف اليها موسيقى ورقص تعبيري ، ومناظر ولوحات . هي اذن المسرحية التي يستطيع أن يشاهدها كل انسان مهما اختلفت ثقافته وبالتالي فانه يستطيع أن يحصل منها على المتعة التي يريدها ، فاذا كان يحب الموسيقى فانه سيجدها ، اذا كان يحب الرقص فانه سيجده . . الخ . وفي هذا يقول الناقد بيتر بويمان :

ان الفرق بين تشيكوسلوفاكيا وانجلترا مثلاً هـو أن

المسرح هناك يركز على الممثل ومسرحنا يركز على الاخراج . ان مسرحنا يهتم بما يمكن أن نقول عنه : ما الذي ننظر اليه وليس ما الذي نسمعه ، فنحن نستعمل عيوننا أكثر مما نستعمل آذاننا ، ولذلك فان المسرح التشيكي يهتم بالتجربة أكثر من الواقع ، « بينما » المسرح الانجليزي يهتم بالواقع أكثر من التجربةِ وذلك لأنهم يذهبون الى المسرح بآذانهم وليس بعيونهم .

قلت له : أنا معك . . ان التجربة في الاخراج ملاحظة جداً في المسرح التشيكي ولكن هذه التجربة ما موقف الاشتراكية منها ؟ لقد لاحظت وسمعت وقرأت أن الاشتراكية تتطلب واقعية في الأدب وفي الفن عموماً .

فأجاب : إن الاشتراكية في معناها النهائي تفتح صدرها لتتقبل كل الأشكال الجديدة في الفن ، والذي يقول : ان الاشتراكية ضد التجربة أو ضد الجديد فانه لا يفهم الاشتراكية ، ومن هنا فان ما يحدث على المسرح التشيكي يعتبر في نظري متمشياً مع الاشتراكية .

هذه النظرة نحو التجربة في المسرح ، ما موقف الكتّاب منها ؟ هل هم في صف أعمال سفوبودا مثلاً ؟ هل يقفون في جانب (وحدة الفن) أو أن هناك اتجاهات أخرى تعارضها ؟

يان جروسمان مخرج مسرحي ومدير فرقة (انسامبل)

بيراغ وهي فرقة مسرحية تجريبية جديدة كوّنها جروسمان لأنه أراد أن يقول شيئاً جديداً .

ان جروسمان يتكلم معي ويقول : ان المسرح التشيكوسلوفاكي له تقاليد غير عادية ، وبالرغم من أن مسرحنا قام بدور هام في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية ، فانه عانى فترة انتكاس شديدة كان من الممكن أن تقضي عليه تماماً . ونحن الذين نتحمل مسؤولية المسرح في هذا البلد انما نتحمل مسؤولية لا يعرفها هؤلاء الذين يشتغلون بالمسرح في البلاد التي ينظر فيها للمسرح على أنه أداة تسلية .

قلت له : الواقع أنني بعد أن رأيت بعض المسرحيات هنا أستطيع أن أقول أن التجارب الجديدة في المسرح التشيكي انما تتحول به الى مسرح تسلية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فما هو الخطأ في أن يكون هناك تسلية . . ثم هذه المسؤولية التي تتحدث عنها . . ما هي ؟ وهل هذه المسؤولية « قاصرة » على الدول الاشتراكية أو أنها مسؤولية مسرحية عامة تشترك فيها كل الدول على اختلاف مذاهبها ؟

أجاب : ليس خطأ أن يكون هناك مسرح تسلية ، ولكن اذا حولت الفرق المسرحية كلها أعمالها الى تسلية فان هذا في نظري لا يعد مسرحاً . ان أهم خصائص المسرح هي روح المغامرة وروح الاكتشاف ، وفي أيام ستالين فقد المسرح

هاتين الخاصيتين لأن المسرح أيامها كان مفروضاً أن يكتشف ما هو مكتشف أصلاً ، أي كان مفروضاً عليه ألا يكتشف خارج نطاق النظام الموجود ، فتحول المسرح بالتدريج الى مسرح تعليمي وأصبحت الشخصية في المسرح هي آلة وجزء من نظام اجتماعي . وأي حركة جديدة لم تكن تخدم هذا المفهوم الاجتماعي ، والسياسي كان ينظر اليها على أساس أنها لا تهم أحداً وأنها خطر . ان المسرح في عصر ستالين كان يكلم (الرجل المجرد) ، لكن « للأسف » . . . ان الرجل المجرد لا يذهب الى المسرح ، ولكن الانسان هو الذي يذهب الى المسرح . أنا اذن لا أوافق على أن يكون هناك اتجاه واحد للمسرح .

قلت له : القول بأن هناك اتجاهاً واحداً للمسرح غير موجود ففي الدول الغربية وفي الدول الاشتراكية يوجد مسرح التسلية ويوجد مسرح جاد وربما يوجد أيضاً مسرح تعليمي ، ولكن القول بفرض وصاية معينة حتى لا يكون هناك مسرح تسلية (مع إنني شخصياً لا أقف في صف مسرح التسلية) . . . القول بفرض هذه الوصاية سيفقد المسرح الخاصية التي تكلمت عنها وهي الاكتشاف .

فأسرع يقول : أنا لا أطالب بالوصاية . فقد انتهت الوصاية من زمان . . نحن في وقت آخر وفي زمن آخر ،

ولأنني لا أوافق على التسلية فقد أسست هذه الفرقة لأقول شيئاً جديداً

قلت له : أنا لا أنكر أن اخراج فرقتك لمسرحية ينيسكو (الدرس والبريمادونا الصلعاء) قد فاق اخراج باريس ولكنني لا أستطيع أن أقول : إن الاخراج قد قام في هاتين المسرحيتين بدور الخلق .

فأجاب : إن هاتين المسرحيتين بالذات لا تعطيان الفرصة لخلق جديد .

قلت له : نعود الى حكاية المسؤولية .

قال : آه .. المسؤولية المسرحية التي أعنيها هي مسؤولية البحث . توجيه الجهد في بحث صادق للعثور على حل للمشاكل العامة وتوجيه الجهد أيضاً في البحث عن كيف نستطيع الوصول الى الحقيقة خلال الأفكار الجامدة التي تقف حائلاً بين الانسان الحديث والواقع ، وهذه المسؤولية في نظري مسؤولية عامة بمعنى أنها في الدول الاشتراكية وغير الاشتراكية .

سألت : الى أي حد تعتقد أن الدول الاشتراكية تستطيع أن تساهم في هذه المسؤولية المسرحية التي تتحدث عنها ؟

فأجاب : الاجابة هنا صعبة ، ولكنني يجب أن أقرر لك أننا خلال فترة حكم ستالين كنا منفصلين انفصالاً تاماً عن

الغرب وعليه فقد كانت حاستنا النقدية تجاه ما يحدث في الداخل غير واسعة ، وبالتالي فقدنا ملكة النقد ، وأول ما فتح الباب على الغرب ، بعد موت ستالين ، كان مسرحنا لا يستطيع أن يختار من الاتجاهات المختلفة الغربية التي بدأت تغزو بلادنا ، ولذلك فان الاجابة عن سؤالك صعبة اذ أننا ما زلنا في مرحلة التلقي من الغرب أو في مرحلة الاختيار ، وهذه المرحلة قد أتت ثمارها اذ أن شبابنا يعرف الآن كيف يسأل السؤال الصحيح بالطريقة السليمة وهذا في نظري أهم شيء . . هو أن تسأل السؤال ولا تقبل اجابة جاهزة .

سألت : ولكن ما أثر ذلك في المسرح التشيكي ؟

أجاب : أثره أننا تركنا المفهوم القديم ، المفهوم الذي يقول أن المسرح يشرح أو ينقد . كل ما نحاول أن نعمله الآن هو أن نثير . المهم أن نثير عن طريق الضحك أو غيره . . . نثير الروح التي تدفع الانسان الى أن يسأل ويناقش كل القيم المتجمدة التي تعرقل حياته . وليس لدينا اجابة ثابتة . ولعله لا يوجد جواب . . ولكن الأمل هو أن نستمر في البحث .

يان جروسمان متحمس ومخلص ، وهو قد حاول بجهد عظيم أن يخلق حركة مسرحية جديدة في تشيكوسلوفاكيا ، ولعل هناك من لا يرضى عنه ، الا أن حريته في العمل مكفولة ، فالاختلاف في النظرة الى العمل الفني لا تستتبع

بالتالي اختلافاً في الأيديولوجي .

على أي حال من استعراضي للمسرحيات المعروضة في براغ ، ومن أسئلتي لبعض المشتغلين بالفن ، اتضح لي أن نصيب المؤلف التشيكوسلوفاكي في المسرح التشيكي ليس كبيراً .

لماذا ؟

هنا قابلت (ايفان فيزكوتشيل) وهو ممثل ومتخرج من اكاديمية الدراما والفنون وحاصل على شهادة في علم النفس والفلسفة ، وكاتب مسرحي ، وقصصي .

قلت لايفان فيزكوتشيل : ان الموسيقى التشيكية استطاعت أن تغزو العالم عن طريق ديفور جاك ، كما أنكم غزوتم العالم عن طريق سفوبودا ، وعن طريق ترنكا (المخرج الذي عرض له في القاهرة حلم ليلة صيف بالعرائس) ، فلماذا لم يستطع المؤلف التشيكي أن يغزو العالم هو الآخر ؟

أجاب : الموسيقى أولاً لغة عالمية بمعنى أن أي قطعة موسيقية يمكن لكل انسان أن يحس بها ويفهمها ، فهي لا تحتاج الى ترجمة ولا الى شرح ، وذلك بعكس اللغة ، واللغة التشيكية من اللغات الصعبة والذين يدرسونها في الخارج قليلون ، فأغلب الناس تدرس الفرنسية والانجليزية والألمانية ، أما لغات أوروبا الشرقية فانها لا تتمتع بهذا

الجمهور الكبير ، ومن أجل ذلك فانه يبدو أن تشيكوسلوفاكيا لم تقدم كتّاباً على مستوى الموسيقى التي قدمناها للعالم ، وهذا غير صحيح فلدينا كتّاب على مستوى فني عال ويحضرني في ذلك اسم (هافيل) مثلاً ، مؤلف (حفلة في الحديقة) ، وهناك سبب آخر جدير بالذكر وهو أن مسرحنا له تقاليد خاصة ، وهذه التقاليد أثرت في خلق المسرحية ، فنحن في مسرحنا نهتم بالرؤ ية أكثر من أي شيء آخر ، وكان المخرجون عندنا نوعين ، هيللر قبل الحرب العالمية الأولى ، وفريكا قبل الحرب العالمية الثانية . الأول كان مهتماً بالمناظر قبل النص ، والثاني كان يهتم بالموسيقى أكثر من النص ، ولذلك فانهم كانوا يطلبون من المؤلفين هذا النوع من المسرحيات التي تتفق مع غرضهم . وقد انتعش هذا النوع من المسرحيات جداً في تشيكوسلوفاكيا ولكن الغرب لا يعرف هذا النوع من المسرحيات التي هي عملية موحدة من النص والموسيقى والغناء . . . الخ . ولذلك فان الغرب لم يعط هذه المسرحيات النظرة الجديرة بالاهتمام فأصبح المؤلف التشيكي مجهولاً .

سألته : اذن فأنت تقف في صف ما يقال عنه هنا : وحدة الفن ؟

أجاب : أنا لا أحب أن أربط عملي بمدرسة ما أو باتجاه ما . والمسرح في نظري أسلوب ، وكل مسرح له أسلوبه ، والمسرح بالنسبة لي هو ديالوج بين الممثل والجمهور . .

الجمهور جزء من المسرحية نفسها . كيف يمكن نقل المسرحية اليه ان لم تنقل عن طريق المناظر والموسيقى والرقص أحياناً ؟

قلت له : لقد تحدثت في هذا الموضوع مع جوزيف سفوبودا[1] وقلت له إنه اذا لم يكن العاملون في المسرحية في مستوى فني واحد فان النتيجة هي أن أحد العناصر (الموسيقى أو المناظر أو الرقص) سوف يطغى على الآخر ، وتكون النتيجة أن المسرحية نفسها كمسرحية سوف تضيع وتفقد فكرتها أو رسالتها .

قال : هذا كلام صحيح ولكنني شخصياً في المسرح الذي أعمل به لا أستخدم كل العناصر لتوصيل المسرحية الى الجمهور ، بل انني في العادة استخدم عنصراً واحداً .

قلت له : لقد كنت أتحدث مع يان جروسمان فقال لي أنه يجب توحيد الهدف في بحث صادق عن حل للمشاكل العامة وكذلك بذل الجهد في البحث عن كيف نستطيع الوصول الى الحقيقة خلال الأفكار الجامدة التي تقف حائلاً بين الانسان الحديث والواقع . . . ما رأيك في هذا الكلام ؟

أجاب : جروسمان حر فيما يريد أن يفعله واذا كانت

---

(١) نشر هذا الحديث في العدد ٣٤٥ من سلسلة المكتبة الثقافية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

هذه رسالته فلا اعتراض لي عليها ، ولكنني أرى أن بذل الجهد يجب ألا ينصب على حل المشاكل العامة بل يجب أن يبذل الجهد من أجل العمل الفني نفسه ، اذ ما هي هذه المشاكل العامة التي يتحدث عنها جروسمان ؟ ان المشكلة هي مشكلة الفن نفسه ، والفن في نظري هو لغز ويجب التركيز على حل هذا اللغز .

واضح جداً أن الكتّاب والمخرجين في تشيكوسلوفاكيا قد نفضوا نهائياً ـ شعار الواقعية ـ فالاشتراكية تتسع لكل الاشكال الفنية . . والمهم هو أن تكتب فناً . . وليس أدل على ذلك من موجة التجريد التي تطغى على المسرح في تشيكوسلوفاكيا وهي موجة لا يحاربها أحد ولا ينتقدها بل يتقبلها المفكرون على أساس ان الاشتراكية حرية . .

الخبز والقهوة

طالما أنني في تشيكوسلوفاكيا فلماذا لا أقابل شيخ المخرجين هناك وأتكلم معه في هذا الذي تكلمت فيه مع الأدباء والمخرجين .. الخ .

هكذا قابلت ييري فاييز في الخمسين من عمره . عدد الأفلام التي أخرجها حتى الآن تزيد على ثلاثين فيلماً ، ولقد حصل على جوائز في مهرجان فينيس سنة ١٩٥٨ وسباستيان سنة ١٩٦١ وغيرهما ولقد اخترت أن أناقش فاييز عن دور السينما في تشيكوسلوفاكيا ودور السينما في الدول الاشتراكية بصفة عامة ، ولقد اخترت فاييز أولاً لأن له مكانة كبيرة ولا يدور حوله نقاش كبير ، فمركزه كمخرج محفوظ ، وله تقدير ، وثانياً لأنني أردت أن أتحدث مع مخرج غير متحمس ، أردت أن أسمع رأي مخرج اشتغل في ظل نظام رأسمالي ، ثم في ظل نظام اشتراكي .

قابلت ييري فاييز في « شقته » الأنيقة في احدى ضواحي

براغ . رأيت على الجدران لوحة للرسام ميرو ، وأخرى لبعض الرسامين التشيك التجريديين ، وذلك بجانب اللوحات التقليدية المعروفة وبجانب اللوحات (الواقعية) .

ولقد بدأني بيري فاييز قائلاً : لا تسألني أي نصيحة . . لا تسألني مثلاً بماذا أنصح السينمائيين عندكم اذ أن النصيحة لا تجدي والفنان لا بد أن يبدأ التجربة بنفسه ، ويسير بها الى نهايتها . . . بمعنى آخر لا يمكن أن تكون هناك وصاية على الفنان والا ما استطاع أن ينتج ما يسمى فناً .

سألته : ما هو الفيلم الفني في نظرك ؟

فأجاب : لا أستطيع أن أعطيك تعريفاً للفيلم الفني . . لا أستطيع أن أقول لك ما هو الفن ولكنني أستطيع أن أقول لك : هذا ليس فناً .

قلت له : في احدى مهرجاناتِ لندن رأيت بعض الأفلام التشيكية للمخرجين كارل زيمان ـ يان كادار ـ المار كلوش ـ بيتر سالون ـ بافل يوراشك ـ يان شـميدت وميلوش فورمان . هل تسمّي هذه الأفلام بأنها أفلام فنية ؟ أي توافر فيها شرط الفنية . . وما هي هذه الفنية ؟ .

فأجاب : الأفلام التي تحدثت عنها توافر فيها شرط الفنية ولكن من الصعب جداً أن أحدد لك . إن السينما ينظر

اليها دائماً كوسيلة تجارية ثم كوسيلة فنية فهناك نوعان من الأفـلام : أفلام تجـارية وأفـلام فنية ، والفيلم التجـاري (كأفلامكم المصرية) لا أحبه ولا أوافق عليه ، أما الفيلم الفني فانني أقف بجانبه .

سألته : أفلام فيلليني وانطونيـوني ورينيه ويـرجمان وغيرهم أتعتبرها أفلاماً فنية أم أن الفيلم الفني في نظرك هو الفيلم الذي تشترط فيه خصائص معينـة ؟ وما هي هـذه الخصائص ان وجدت ؟

أجاب : أفلام الفرنسيين والايطاليين أفلام تصل الى المرتبة الفنية بطبيعة الحال . فيلم ٨½ للفلليني مثلاً يعتبر في نظري أخطر اكتشاف في عالم السينما . ولكنني أنظر إلى الفيلم الفني من زاوية أخرى . . زاويـة لا تلغي الزاويـة الأولى . وحتى تفهم أقصد أن أقول لك أن السينما فن جماهيري وهي بطبيعتها جماهيرية ذلك لأنك في السينما تعرض صورة فيها ناس . . فيها جمهور ، ولأن مشاهدي السينما أكثر من قارئي الكتب ، ولذلك فانها أشد تأثيراً في الجماهير من أي شيء آخر ، والفيلم السينمائي مفروض بالضرورة أن يتطور مع الزمن . . وهذا في الواقع أحد عيوب السينما ، فالسينما مرتبطة بالزمن بعكس اللوحة فانها لا تفقد قيمتها أبداً ، ان لم تزد ، مع تغير الزمن . أفلامي التي

أخرجتها منذ عشر سنوات اذا رأيتها الآن فانني أحس بأنها أفلام ميتة . لماذا ؟ لأن السينما أداة تصوير للحياة وما دامت (تصور) فانها يجب أن تتلاءم وتنسجم مع الصورة (الحقيقية) التي يراها الناس . ولكنني كما قلت لك لا ألغي أفلام الموجة ، أو الموجات الجديدة .

قلت له : ولكن هناك من يقول أن أفلام الموجة الجديدة ، أو الموجات ـ كما تقول ـ في أوروبا لا تنسجم مع النظام الموجود .

فقال : هذا الكلام في نظري عبث ، ولأوضح لك ما أريد . أقول لك أنه يوجد ناس يقرؤون الكتب والصحف أي يقرؤون الكلمات المكتوبة أو المطبوعة ولكن هناك ناس يجيدون الاختزال ، يكتبونه ويقرؤونه ويفهمونه (وأشار إلى لوحة ميرو) وقال : هذا اختزال : ليس مفروضاً أبداً أن يفهم هذه اللوحة كل الناس الذين يعيشون في تشيكوسلوفاكيا لأن هؤلاء الناس جميعاً لا يعرفون الاختزال ، بل بعضهم « فقط » هو الذي يعرفه ، ولذلك فليس معقولاً أن نلغي الأفلام الأولى لأن معنى ذلك أننا سوف نحرم هؤلاء الذين يفهمونها متعة هامة من متع الحياة ، ثم هناك فائدة أخرى لهذه الأفلام وهي أنها تفتح المجال للفنان الذي يشتغل بالسينما وللفنان الذي يشتغل بغير السينما اذ أنها ستمده بأشكال جديدة ، « بتكنيك » جديد ، بوسائل جديدة ، أدوات يستخدمها في التعبير عن فنه .

سألت : اذا كان الأمر كذلك فما هو موقفكم من الأفلام الأمريكية ؟؟ هل تعرضونها أو لا ؟

فقال : إننا نعرض منها نسبة قليلة « فقط » حوالي ١٥٪ سنوياً وسبب ذلك انها أفلام تجارية .

سألت : ولكن أليس معنى ذلك أنك أغلقت الباب أمام أفلام يمكن أن تمدك بأدوات جديدة هي الأخرى ؟

فأجاب : إننا نعتقد أنها أفلام تجارية ونعتقد لذلك أنها لا تمدنا بأدوات جديدة ثم ان السينما الأمريكية عموماً لم تصل الى المستوى الفني الذي وصلت اليه السينما الفرنسية والايطالية والسويدية .

قلت : هذا صحيح ، ولكن دعنا نعد الى حكاية الاختزال وعدم الاختزال التي تكلمت عنها ، والسؤال هو : ألا تريد من الناس جميعاً أن يجيدوا الاختزال ؟ وهل هذا يمكن ؟

فقال : مستحيل . . عشرة في المائة « فقط »هم الذين يستطيعون ذلك ، وذلك لأن الناس لم تولد بمستوى ذهني واحد .

سألته : لاحظت أن المسرح هنا من الناحية « التكنيكية » متقدم جداً حتى عن بعض دول أوروبا المشهورة بمسارحها مثل لندن وباريس ولكن هذه النهضة المسرحية

« تكنيكيا » لا تقابلها نهضة سينمائية من الناحية « التكنيكية » ، فكيف تفسر هذا ؟

أجاب : ربما . لأن المسرح لا يكلف كثيراً . . يعني مجموعة من الشبان لديهم الحماس المسرحي فيقررون عمل فرقة ثم يستأجرون حجرة صغيرة يستخدمونها كمسرح ، أما السينما فانها تحتاج الى مبالغ طائلة ، وهناك سبب آخر وهو أن تجاربنا في ميدان السينما ليست كبيرة . السينما في ايطاليا وفرنسا وراءها حضارة وتقاليد ، تماماً مثل المسرح عندنا ، أما السينما فانها تعتبر من وجهة نظري صناعة ناشئة في بلدنا .

قلت له : ان المخرج المسرحي يان جروسمان يقول أن المسرح التشيكي المعاصر يجري وراء البحث عن حلول للمشاكل العامة في تشيكوسلوفاكيا ، ولقد حدد هذه المشاكل بأنها « المشاكل التي تفصل الرجل الحديث عن الحقيقة » . ما رأيك في هذا الكلام ؟ هل يمكن تطبيقه على السينما ؟ وما هي هذه المشاكل في نظرك ؟

أجاب : كل فنان يحاول أن يبحث عن الحقيقة من وجهة نظره . . . يبحث عن الضوء أو عن الماء . وعندما يجدها فانه يريد الآخرين أن يشتركوا معه . وفي هذا النطاق فان كل فنانٍ له مشكلته الخاصة ، أما أن تكون هناك مشكلة عامة ، فانني لا أوافق على أن دور الفنان أن يقوم بحلها، فدور

الفنان ليس أن يحل المشاكل . ان الفنان اذا انشغل بالتفكير في هذه المشاكل فانه بالتالي يلغي قدرة الخلق لديه . . . الا إذا كان عرض هذه المشاكل وحلها يكون في صورة فنية . وفي السينما يعتبر الفنان بمثابة طباخ فالفنان في السينما طباخ وظيفته أن يخرج الفيلم الذي يسلي الناس ، ثم يقول لهم شيئاً عن أنفسهم . . . لا بد من توافر الشرطين : أي توافر الخبز والقهوة ، فليس بالخبز وحده يعيش الانسان وليس بالقهوة أيضاً (القهوة في نظر المخرج شيء ترفيهي وحضاري) .

سألته : هل استطعت أن تحقق ذلك ؟ هل استطعت أن تحقق دور الطباخ ؟

فأجاب : اسمع . . أنا شخصياً كان مفروضاً أن أكون في ذمة التاريخ لقد قاسيت فترة مريرة في عملي الفني ابان حكم ستالين ، وهذه الفترة كانت كافية للقضاء علي . انني أحاول اليوم أن ألحق بالمخرجين الجدد الذين لم يقعوا في نفس القبضة الديكتاتورية الماضية ، وأنا حالياً أعد فيلماً أعتقد أنه قد توافرت فيه الشروط التي قلت لك عنها : التسلية ثم تقول للناس شيئاً عن أنفسهم . .

الفيلم الذي كان يعنيه بيري فاييز هو فيلم باسم (جريمة على الطريقة التشيكية) وقد دعاني المخرج لأن أشاهد بعض اللقطات من الفيلم ، وهكذا خرجنا وذهبنا الى الاستوديو حيث بدأنا نشاهد بعض اللقطات التي استغرقت ساعة كاملة .

ملخص القصة :

شاب تزوج فتاة عن حب ، ثم اكتشف بعد ذلك أنه في الواقع قد أجبر على الزواج بها اذ أن الفتاة كانت على علاقة ـ وما زالت ـ برئيسه في العمل. ما الذي يفعله ؟ قرر أن يقتل رئيسه ، وقتله ، وصدر عليه حكم بالاعدام ، ولكنه فكر فجأة أن زوجته هي المسؤولة وأنه كان يجب عليه أن يقتلها . وعندئذ يعد العدة ليقتل زوجته ويقتلها فعلاً ، ولكنه عندما يراها جثة بين يديه يحس فجأة أنه يحبها فيصرخ قائلاً : لا . . هذا ليس حقيقياً . . انه مجرد فيلم . ويقرر أن أحسن ما يفعله ليتخلص من عذابه هو أن يقتل نفسه . ويقتل نفسه ولكنه وهو ميت يتذكر أن الجو قد أصبح خالياً لزوجته ولرئيسه ، ويعذبه هذا الاحساس ويجد أنه لا مفر ـ أخيراً ـ من أن يقبل الوضع القائم فيترك زوجته تمارس ما تشاء مع رئيسه ويظل « يلعب » هذا الدور طول عمره .

يقول بيري فاييز : انني أردت أن أوضح للناس كيف يتصرفون ـ فعلاً ـ أمام مشكلة ما . الى أي حد يستطيع أي منهم أن يواجه موقفاً كهذا ، ثم الى أي حد يستطيع أن يواجه نفسه بلا خداع وبلا تزييف.

الصخور ..
التي تنطق بالاحلام..

ما زالت حصيلتنا في معرفة كبار الفنانين التشكيليين العالميين ـ وغيرهم ـ ضئيلة ، والاسباب لذلك كثيرة وليس هذا هو الوقت ـ على أي حال ـ لعرضها .

لماذا لا أعرفكم اذن بواحد من كبار المثّـالين ليس في سويسرا ـ بلده الأصلي ـ وحدها ، ولكن في العالم كله ؟

انطوان بونسيه ينتمي روحياً الى الفنانين برانكيوزيه وجان آرب ، فالثلاثة يحاولون ايجاد التوافق أو الهارموني بين العمل والطبيعة .. برانكيوزيه يبحث في اعماله عن النقاء المطلق وبينما يعبر جان آرب في اعماله عن عالم الاحلام والشعر .. فإن انطوان بونسيه يعبر في اعمالـه عن الحنان المختلط بالسعادة .

والواقع ان هناك أشياء ثلاثة يمكن ان تساعدنا في فهم مفتاح الحقيقة لاعمال بونسيه : حب الأشياء .. ثم القدرة

الخلاقة في الضوء . . والمعنى الايجابي الديناميكي للمعنى الروحي للعمل كله .

ولقد كتب انطوان بونسيه يقول : ان فهمي للمادة التي اعمل بها يمر خلال احساسي بانني ألاطفها أو اعانقها . . انني أعانق الشكل الذي يظهر في المادة . . ان لدي احساساً ان في يدي . . خلال يدي . . يثبت الشكل في الفراغ . . وهذا شيء هام جداً بالنسبة لي .

انطوان بونسيه يحب أي مادة يعمل بها تماثيله لانه يحس انه سيدها .

ويقول بونسيه : ان كل صخور العالم تتجمع كلها في اماكن كثيرة كمعرض أو سوق عالمي للرخام . . ولكن بالنسبة لي أنا الأمر يختلف : حوار ما يبدأ بيني وبين الصخور يتطور تدريجياً ويكون غنياً . . وخلال الصخور الملونة والعروق التي في باطنها يكتشف الفنان الصخرة التي تقترب بطريقة أوقع من عالم أحلامه . . ان احساسه بها شيء ما مثل القدر !

المواد التي يعمل بها انطوان بونسيه هي الصخور والبرونز وخلال هذه الصخور وخلال البرونز تلعب الاضاءة دوراً هاماً في أعماله . ان تماثيله لا تتسم بالحدة او بأشكال لا رابط بينها . . انها عبارة عن سلسلة متصلة في الانحناءات . . في السطح . . حتى في العمق نفسه . . انها في رأيه تشبه

انغاماً موسيقية سيمفونية . . فهناك وحدة العمل كله ، وفي الوقت نفسه هناك تنويعات وتنقيحات لا نهاية لها . . وهنا تقوم الاضاءة بدور هام : تحديد مساحة التمثال ثم انعكاسات الضوء على سطح التمثال اللامع .

في سنة ١٩٥٥ لاحظ جان آرب وجود عالم الاحلام في اعمال بونسيه ، فكتب يقول : الصخور التي رأيتها في معرض بونسيه صخور حالمة . . انها مكتظة بمرح الربيع . . هذه الصخور . . صخور إلّهية من عالم طبيعي لانهـائي . . هذه الاحلام احلام إلّهية تقع فيما وراء الطبيعة !

وتماثيل بونسيه يمكن القول عنها انها ذات شكل محدد وفي الوقت نفسه ذات شكل تجريدي ، ويعلق بونسيه على ذلك قائلاً : ليس هناك حاجة لأن تقلد الشكل الانساني .

ويعلق جان آرب هو الآخر على ذلك بقوله : انه من الصعب ان تجعل الناس تفهم . . انه لكي تحب الانسان . . ليس ضرورياً ان تخلق صورته في النحت وفي التصوير كما كان يحدث دائماً منذ قرون .

ولقد سئل انطوان بونسيه : هل يحقق الفنان احلامه في اعماله أم انه هو الذي يصنع هذه الاحلام ؟

فأجاب : اذا انا ضمنت أحلامي في تماثيلي ، فإنني

افعل ذلك دون ان أكون واعياً به . . ومع هذا فإنه يهّمني جداً ان من يرى تماثيلي يعيش في هذه الاحلام . وكل منا يفعل ذلك بطريقته .

وسئل بونسيه : الفنان يجب ان يزيح الغطاء عن الجمال الخفي عن أعين الناس . . بمعنى آخر ان دوره هو ان يزيح الغطاء عن الاشياء التي تخفى عنا . أليس كذلك ؟

فأجاب : بالتأكيد وزيادة على ذلك فإن الفنان يكشف الغطاء عن الكنز المخبأ الذي يحمله الانسان في نفسه دون ان يدري .

وسئل أيضاً : انه لا توجد ظلال في تماثيلك . كيف تفسر ذلك ؟

فأجاب : انني لا أحب الدراما « الصراع » ولا الظلال . . انني أحب الضوء . . الشمس . . انني احمي أعمالي من كل شيء يمكن ان يحولها الى دراما . . انني أريد أن أجسِّم رؤ يا ما أحس به . . بقوة الأمل . . التفاؤ ل . . والثقة في الانسان . .

انه انطوان بونسيه . . واحد من فناني هذا القرن .

الاشتراكية ليست في حاجة الى مساعدة الأدب

يقولون : ان بولندا هي فرنسا منطقة شرق اوروبا ، ويعنون بذلك ان بولندا هي اكثر الدول الاشتراكية تقدماً في الأدب وفي الفن ، وعلى هذا لم يكن معقولاً ألا أذهب الى بولندا .

أخذت القطار من بودابست الى تشيكوسلوفاكيا ، وكان مستحيلاً ان اصل الى وارسو في نفس الليلة ، وهكذا بعد ١٦ ساعة من السفر المتواصل بالقطار نزلت في (كراكو) أجمل مدن بولندا على الاطلاق .

في مساء اليوم الثاني كنت في وارسو .

فوجئت بالمباني الجديدة التي بنيت بعد الحرب في وارسو . انها مبان جديدة فعلاً ولكنها مبنية على الطراز القديم ... على طراز المباني التي هدمتها الحرب .

هذه ملحوظة لا نستطيع ان نمر عليها « ببساطة » ، انها

تشرح - الى حد ما - الى أي درجة ولع البولنديون بالتاريخ وبالاشياء الحسية وبالتقاليد . وهناك سؤال : هل وقفت هذه الاشياء عائقاً امام الثقافة في بولندا وامام تقبل الجديد ؟ لقد قال لي بعض كتّاب المجر : ان التقاليد وقفت الى حد ما أمام تقبل الجديد في المجر ، فهل الموقف في بولندا مثل الموقف في المجر ؟

الاجابة : لا ، فالبولنديون لديهم فكرة واضحة جداً عن جميع التيارات الفكرية والفنية والفلسفية في العالم كله ، ثم انهم هاضمون لهذه التيارات . وهذا واضح من الكتب الغربية المترجمة ، وواضح من المجلات والصحف التي تعرض لكل التيارات التي يرسلها المراسلون من العواصم العالمية الهامة .

وهناك سؤال آخر : الى أي حد أثر مركز بولندا الجغرافي في ثقافتها الفكرية؟

ان عدد سكان بولندا ٣٠ مليوناً وهي في الواقع نقطة التقاء بين قوتين كبيرتين ، فمن الشرق توجد روسيا ، ومن الغرب توجد المانيا ووراءها بالطبع امريكا . وبعض النقاد الانجليز من أمثال (الفاريز) ينظرون الى وضع بولندا الجغرافي ويقررون ان بولندا ليست « فقط »، جغرافيا ، في منطقة وسط بين الشرق والغرب ، بل هي ايضاً من حيث المذهب ، في منطقة وسط بينهما .

وبطبيعة الحال فإن بولندا لم تصل الى ذلك دفعة واحدة بل انها قد عانت الأمرين ، خلال تاريخها ، وهي مثل تشيكوسلوفاكيا والمجر وغيرهما قد فقدت حريتها في أواخر القرن الثامن عشر وذلك عندما قسمت بين ثلاثة من جيرانها الاقوياء في ذلك الوقت : بروسيا وروسيا والنمسا . غير انه برغم هذا التقسيم السياسي فإن اللغة ظلت هي الرابطة التي تربط اجزاء هذا التقسيم . اللغة اذن حافظت على وحدة البلد الفكرية ، وكانت الوحدة الفكرية في الواقع تحاول ان تعيد شمل البلد سياسياً . ومن أجل ذلك لا يخلو الادب البولندي من السياسة ، بل ان الادب كان يقوم بدور المعلم ، وفي ذلك يقول هنريك كوشيزكوفسكي (ناقد ومترجم) : انه كان أدباً وفي الوقت نفسه كان له هدف تعليمي . . أدبٌ كان دوره أن يوفي ما هو مفروض ان توفيه الدولة . ان المسألة كانت وطنية وأخلاقية .

في سنة ١٩١٩ حصلت بولندا على الاستقلال وبدأت منذ ذلك التاريخ تحاول ان تأخذ مكانها الثقافي في اوروبا ، ولكنها في الوقت نفسه كانت ما تزال تبحث عن النظام الذي تستقر عليه ، وفي ذلك يقول نايدر (ناقد) : كل المناقشات السياسية عندنا كانت تحدث في الروايات وفي الشعر . . لم تكن لدينا أحزاب ولكن كان لدينا كتّاب .

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأ الكتّاب يفكرون في دور

الأدب في المجتمع الجديد . والواقع ان حرية الكتّاب لم تكن مطلقة ؛ ذلك ان فترة حكم ستالين قد « لعبت » دوراً خطيراً في سياسة جميع الاحزاب الشيوعية في شرق اوروبا مما استتبع بالتالي نوعاً من الكبت والضغط . ولكن بعد موت ستالين بدأنا نقرأ آراء ووجهات نظر .

ستيفان كيسيليفسكي (كاتب وصحفي وموسيقي وعضو برلمان) ، كتب مقالة قال فيها : بعض الناس يقولون ان الحب والموت والخوف والأسف والسعادة والحقد والأمل كلها مرتبطة بالطبيعة الانسانية وانها لا يمكن ان تتأثر بالظروف الصناعية والزراعية سواء أكانت اشتراكية أو مؤممة أو في يد الأفراد ، ولقد كنت أؤمن بهذا لفترة طويلة ولكنني الى درجة ما غيرت رأيي .

يستطرد الكاتب قائلاً : من الممكن ان يسأل البعض : أليس التغير الاقتصادي والسياسي يؤديان الى تغيير في الاخلاق ؟ وردي على ذلك ان الكاثوليكية نفسها تغيرت اخلاقياتها طبقاً للتطور .

ثم يدخل الكاتب لب الموضوع قائلاً : ان الروايات الحديثة ذات الاخلاقيات الاشتراكية تعطي احساساً بأنها مزيفة او تعطي احساساً بأنها تجريد مطلق ، ذلك لأن الكتّاب لم يفهموا اخلاقيات الاشتراكية ، والمفروض ان نبدأ بالسؤال :

هل يجب ان يكون الادب البولندي أدباً اشتراكياً ؟ ثم ما هو الأدب الاشتراكي ؟ ما معناه ؟ . . هل هو الأدب الذي يصف الاشتراكية التي نعيشها الآن في بلدنا أو انه هو الأدب الذي يساعد الاشتراكية بطريقة غير أدبية « أي بطريقة تعليمية » ؟

ان الكاتب يرد على ذلك قائلاً : ان الادب الاشتراكي هو الأدب الذي يصف الاشتراكية ويصفها بلا غضب وبلا كراهية ، أي يصفها بحنان . ويستمر الكاتب قائلاً : انه يدافع عن وجهة نظره هذه خلال المذهب الاشتراكي نفسه ، اي ان دليله هو الاشتراكية نفسها ، لأن السؤال المنطقي هو : هل الاشتراكية تحتاج فعلاً الى مساعدة الأدب واذا كانت تحتاج الى الأدب ليساعدها ، هل يستطيع الأدب ذلك ؟ أي ان الكاتب يقول ببساطة : انه يشك في ان الاشتراكية في حاجة الى مساعدة الأدب ، أي انها في الواقع ليست في حاجة الى مساعدة الأدب ، والكاتب يصل الى هذه النتيجة لأنه لا يعرف كيف يستطيع الأدب ان يساعد الاشتراكية.

هذا هو رأي أحد النقاد . . تعالوا نستمع الى رأي آخر :

ستيفان جولكفسكي (كان استاذاً للأدب البولندي في جامعة وارسو ووزيراً للتعليم العالي ، ثم رئيساً لتحرير مجلة الثقافة والمجتمع) يأخذ حبل الحديث من استيفان كيسيليفسكي ويقول : ان جملة « الادب الاشتراكي » ليست

كافية وان ما نحتاج اليه فعلاً انما هو « أدب ذو واقعية اشتراكية » . ولكن ما هو الفرق بين هذين التعبيرين ؟ يقول جولكفسكي : ان استخدام التعبير « الادب الاشتراكي » انما هو استخدام خادع لأن تحليل المعنى الحقيقي لهذا التعبير ، هو اننا نكافح في سبيل أدب ذي مضمون اجتماعي واقعي ، او واقعية اجتماعية ، وبهذا المفهوم وحده يمكن ان نتفاهم مع أصحاب النظريات الادبية ، ويمكن ان نتفاهم مع القارىء السوفييتي والقارىء الصيني بل وأيضاً مع أراجون . وليس معنى هذا ـ كما يقول البعض ـ هو ان يكون هناك تأثير اشتراكي مباشر على الادب اذ لو حدث ذلك فإننا سنكون مضطرين الى ان نحدد الادب الاشتراكي ونقصره على بعض الموضوعات « فقط » وسنجد أنفسنا مضطرين بعد ذلك الى ان نلغي أو نصادر أي أدب لا يهتم بطريقة مباشرة بالموضوعات السياسية . ان الأدب الاشتراكي يلغي كل ما هو محدود في الأدب .

إذن فالكاتب في حقيقة الامر يخشى ان يختلط الأمر بالنسبة للتعبيرين « الأدب الاشتراكي » و « الادب ذي الواقعية الاشتراكية » ، وان الاشتراكية في الأدب هي نهاية المطاف .

ولكن الكاتب لا يحدد تماماً ما هو هذا الادب .

أغلب هذه المناقشات دارت مباشرة بعد موت ستالين ،

عندما فتحت الابواب ويبدأ الناس يتناقشون بحرية أكثر . غير انه لا يمكن القول بأن هذه المناقشات قد توقفت نهائياً ، فما زال هناك أساتذة آخرون ونقاد ، في بولندا ، يناقشون مثل هذا النقاش ، وما زالوا يضعون الاسئلة ويحاولون ايجاد اجابات عنها ، ويحاولون ايضاً ايجاد تعريفات .

ولكن ما موقف الكتّاب من كل ذلك ؟
أما زالوا يسألون نفس الاسئلة ؟
هل يشغلون انفسهم بإيجاد تعريفات أو حلول ؟

ميخائيل روشينك كاتب روائي له حتى الآن اكثر من ٣٠ رواية وهو مدير لمؤسسة التأليف في وارسو ، وهي أهم مؤسسة في بولندا لنشر الأدب البولندي في الداخل وفي الخارج ، والواقع ان دور المؤسسة لا يقف عند حدود الادب « فقط » بل انها تشمل الموسيقى والرسم ، أي انها بصفة عامة تستغرق كل الفنون .

قابلت روشينك في مكتبه وقلت له : في احدى مقالات جولكفسكي قرأت انه يحدد مفهومه للأدب الاشتراكي بأنه الادب ذو الواقعية الاشتراكية فهل توافق على ذلك ؟ ثم هل تستطيع ان تعرف الى ما هو هذا الادب ذو الواقعية الاشتراكية ؟

أجاب : استطيع ان اقول ان الأدب الاشتراكي او الادب

ذا الاشتراكية الواقعية ـ اذ لا فرق بين الاثنين في الواقع ـ انه هو الادب التقدمي ، وكل أدب غير تقدمي فانه ادب ليس له معنى .

وكان طبيعياً أن اسأله عن معنى الادب التقدمي . . .

فقال : الاشتراكية في الادب لها ايديولوجية معينة وهذه الايديولوجية هي التقدمية ، والتقدمية هي التي تخدم الاشتراكية ، ووضع تعريفاً محدداً لمعنى التقدمية يعتبر من الاشياء الصعبة .

فقلت له : دعنا من التعريفات الآن ودعني أسألك : هل تحتاج الاشتراكية الى الادب ليساعدها او ان الاشتراكية قادرة بذاتها على ان تشق طريقها دون حاجة الى الأدب ؟

فأجاب : الاشتراكية مبادىء والمبادىء تتكون من كلمات ، والادب كلمات . . . اذن فالاشتراكية محتاجة الى الكلام .

قلت له : هذه ليست اجابة مقنعة بل هي في نظري اجابة من نوع الهتافات . انني افهم ان الاشتراكية محتاجة الى الاخلاص ، محتاجة الى ان يتعاون الناس ، محتاجة الى العمل . . . الخ ولكنني اريد ان اعرف الدور الذي « يلعبه » الأدب ليخدم الاشتراكية وهل هي فعلاً محتاجة الى الأدب ؟

أجاب : أنا لست فيلسوفاً ولكن مع هذا استطيع ان اقول : ان الادب يجب ان يقف بجانب الاشتراكية ليساعدها ، ولكي يستطيع الادب ان يساعد الاشتراكية فإنه يجب أولاً ان يكون أدباً ، فالعبرة بالكتابة التي تساعد الاشتراكية ان تكون أدباً .

سألته : الأدب في الغرب ، ما هو موقفك منه ؟ هل من الممكن ان يخدم الادب في الغرب الاشتراكية ويساعدها ؟

أجاب : نعم ، حتى في الغرب فإن الادب يمكن ان يخدم الاشتراكية ، المهم هو الادب نفسه . . . هو العبرة . . . هو المقياس ، « فطالما » ان الادب يخدم الانسانية فإنه يخدم بالتالي الاشتراكية سواء أكان هذا الادب في الغرب أم في الشرق . وأحب ان اقول لك : انه من الممكن ان يكتب كاتب في اوروبا الشرقية كتاباً . . هذا الكتاب اذا لم يكن « أدباً » جيداً فإنه لا يخدم الاشتراكية والعكس صحيح .

سألته : هل أفهم من ذلك انه عندما تكتب ما زلت تضع السؤال امامك او انك تكتب متحرراً من أي قيد ؟

أجاب : هنا في بولندا قد أغلق السؤال نهائياً حول الواقعية الاشتراكية في الأدب . منذ بضع سنوات كان هناك نقاش حاد وعنيف ، وكان هناك بعض المتجمدين او الجامدين الذين تصوروا ان الأدب الاشتراكي لا بد ان تكون له

« مواصفات » خاصة وشروط . هؤلاء كانوا لا يفهمون معنى الادب ولا دوره ، أما الآن « فطالما » أن الكاتب مؤمن بالاشتراكية فإنه لا يمكن ان ينحرف في التعبير ، ولكن ليس معنى هذا ان هناك قيوداً ما على حرية الكاتب في الاختيار . انني شخصياً عندما اكتب انما أعيش داخل الرواية التي اكتبها . انني أعيش في الرواية من الناحية الادبية ، وعلى هذا فإنني لا استطيع ان أفرض على شخصياتي مفهومات خارجة عما يتطلبه العمل نفسه .

السكين في الماء

قبل أن أذهب الى بولندا اتصلت بمستر يانكوفسكي المستشار الثقافي البولندي في لندن . تقابلنا مرتين حدثته فيهما عن مهمتي في بولندا . . . عن الكتّاب والفنانين الذين أريد أن أقابلهم ، وبصرف النظر عن المعلومات والكتب التي أعطاني اياها ، فقد أرسل برقية الى وزارة الثقافة والفن في وارسو يخبرها بقدومي . وقلت أنا في نفسي : ان هذا اجراء عملي وحاسم ، ولكن الى أي حد « سيلعب » الروتين الممل دوراً في ذلك ؟

وعندما وصلت الى وارسو فوجئت بالاستقبال الطيب الذي قابلتني به السيدة مروتشيك وهي السيدة المسؤولة عن الكتّاب الأجانب الذين يفدون الى بولندا ، وفوجئت أيضاً بأن كل من طلبت مقابلتهم قد حددت لي موعداً معهم .

وفوجئت أكثر بحفلة الشاي الصغيرة الهادئة التي أقامها لي اتحاد الكتّاب هناك .

في الساعة الخامسة الا عشر دقائق وصلت احـدى عربات الوزارة الى فندق (جراند أوتيل) حيث كنت أقيم ، لتقلني الى اتحاد الكتّاب . في الخامسة تماماً كنت أمام الباب وكان في استقبالي مستر بيتروفسكي ، وهو ناقد مسرحي وقام بترجمة عدد من الكتب من الفرنسية والانجليزية الى اللغة البولندية . وصعدنا الى الدور الثاني من المبنى حيث قابلت بعض الشعراء والروائيين وكتّاب المسرح .

وعلى الشاي والحلوى بدأنا نتحدث . .

وقد رأيت أن أجعل مناقشتي هذه مع الكتّاب مناقشة شاملة وعامة ، مناقشة نتحدث فيها عن المسرح وعن السينما وعن الشعر وعن الموسيقى ، بالطبع دون أن أنسى مناقشة هذه الموضوعات في الاطار الاشتراكي .

قلت : لقد قرأت أن الفن متزوج بالسياسة في بولندا ، وقرأت أن هذا الزواج ليس سببه الموقف السياسي ، وليس سببه (النظام) . . . انه في الواقع عادة في بولندا . . عادة في رؤوس الكتّاب وفي رؤوس القراء مهما اختلفت آراؤهم السياسية ، بالضبط كما هو شائع في الغرب من أن التحليل النفسي هو أساس كل شيء ؛ « يعني » لو قلت أنك تريد أن تذهب الى السينما لترى هذا الفيلم بالذات فلا بد أن تسمع أحدهم يرجع ذلك الى سبب نفسي ، أي أنهم في الغرب

مغرمون بالتحليل النفسي ، وهم يقولون أن بولندا قد استبدلت « التحليل النفسي بالسياسة » . . فمستحيل أن تقرأ قصيدة شعر عن الطيور مثلاً دون أن تجد فيها ايماءات الى معان سياسية معينة .

بيتروفسكي : هذا الكلام ليس صحيحاً على اطلاقه أو بمعنى أصح هو مبالغة شديدة . ان زواج الفن بالسياسة في بولندا كان مطلقاً قبل أن تحصل بولندا على استقلالها ، ولكن الآن بعد أن حصلت بولندا على الاستقلال ، فان زواج الفن بالسياسة ليس مطلقاً . انك تعرف بلا شك أن كوت (أحد الأساتذة النقاد كتب كتاباً بعنوان : شكسبير : هذا المعاصر) عندما نشر كتابه عن شكسبير اعتبر هذا الكتاب في الغرب ثورة فكرية على مستوى النقد ، وذهب النقاد الغربيون الى أن الكتاب اعتبر في بولندا بمثابة احتجاج سياسي . . . وهذا خطأ . . . ان الكتاب في نظرنا يعتبر ثورة فكرية على مستوى النقد الأدبي ويعتبر أيضاً ـ ولكن الى حد ما ـ احتجاجاً سياسياً .

جورج شيشتون : (٥٣ سنة . روائي . مسرحي ، وله مجموعات من القصص القصيرة) الواقع أنني فوجئت بهذه الظاهرة أيضاً في أثناء زيارتي لأمريكا منذ سنوات ، وأستطيع أن أقول : إن الذين يحكمون على الأدب البولندي مثل هذا الحكم انما ينظرون اليه من وجهة نظر ضيقة جداً ، ولعل

عذرهم في ذلك أنهم غير مطلعين بما فيه الكفاية على أدبنا ، فبالرغم من أننا نحاول باستمرار أن نطلع على الأدب الغربي عن طريق الترجمة وعن طريق اتقاننا للغات مثل الانجليزية أو الفرنسية أو الالمانية برغم ذلك فان الغرب لا يكلف نفسه مشقة نقل أدبنا وترجمته الى الأدب الغربي . . . بالطبع الا النذر اليسير . . . وهذا يفسر السر في أنه ما تكاد تتاح الفرصة لأحد الغربيين في الاطلاع على انتاج لأحد الكتّاب البولنديين حتى يسارع بنشره والتركيز عليه باستمرار لدرجة ينسى معها أنه يوجد آخرون يكتبون بنفس المستوى ، فمثلاً الكاتب المسرحي مروجيك مشهور جداً في الغرب . مثلت له مسرحيات في لندن وباريس وغيرهما . المخرج السينمائي بولانسكي مشهور جداً في الغرب وفي أمريكا وما عدا هذين الاسمين فان الغرب لا يعرف الكثير عنا ، وليس هذا معناه أن مروجيك كاتب « عادي » أو بولانسكي مخرج « عادي » ، بالعكس . . . ولكن يوجد بجانب هذين كتّاب ومخرجون وشعراء على مستوى عال جداً . .

قلت : بمناسبة الحديث عن بولانسكي (٥٠ سنة) تعالوا نتكلم عن فيلمه الأول (السكين في الماء) . . .

ملخص الفيلم :

السكين في الماء عرض في لندن منذ سنوات ثم عرض

بعد ذلك في باريس وباقي دول أوروبا ثم أمريكا ، ولقد وصل بولانسكي بهذا الفيلم الى مستوى المخرجين العالميين ، والفيلم هو قصة رجل (حوالي ٥٠ سنة) وزوجته . خرجا في عطلة نهاية الأسبوع لقضاء يوم في الريف وفي الطريق قابلا شاباً طلب منهما أن يوصلاه الى مكان ما قرب البحيرة ، فأوصلاه . ونزل الزوج هو وزوجته الى القارب ووقف الشاب ينظر اليهما . . كان يريد في الواقع أن يقضي الوقت معهما . المهم أنهما استضافاه . وهكذا بدأ المركب رحلته في البحيرة . الزوج يمسك بالدفة . . . كله ثقة بنفسه وبقيادته . . . رجل قوي يعرف الكثير . زوجته امرأة تحبه ، معجبة بقوة شخصيته . الشاب ليست له قوة شخصية الزوج وليست لديه القدرة على التصرف . الزوج يسخر من الشاب الذي لا يستطيع أن يمسك الدفة ولا يستطيع أن يساهم في سير المركب . الشاب يسخر من الزوج بلعبة بالسكين لا يستطيع الزوج أن يجيدها . المهم تحدث « خناقة » بين الاثنين وتسقط السكين في الماء ويسقط الشاب وراءها . . اختفى الشاب . تصرخ الزوجة في زوجها طالبة منه أن ينقذه ولكن الزوج يقول : انه (الشاب) يستطيع السباحة ولا بد أنه مختبىء في مكان ما . الزوجة لا تصدق وتتصور أن الزوج يريد أن يغرق الشاب . تنزل الى الماء لتبحث عنه ولكنها لا تعثر عليه . ينزل الزوج أيضاً ويظل يسبح باحثاً عن الشاب . وفي

هذه الاثناء يعود الشاب . كان يجيد السباحة فعلاً وكان مختبئاً . يصعد الى المركب . تصفعه الزوجة ثم تجففه ، ثم تسقط بين يديه ، في الصباح يرسو المركب بـالقرب من الشاطىء حيث يغادره الشاب ، وتعود الزوجة بالمركب الى مكانه الأصلي حيث يعود الزوج من رحلة البحث عن الشاب .

الموقف الآن أن الزوج يعتقد أن الشاب قد غرق ، وأنه هو السبب في غرقه فكيف يتصرف ؟ تطلب منه الزوجة أن يذهب الى « البوليس » ليبلغ عن هذا الحادث ، ولكن الزوج يقول : انه غير مسؤول ، وأنه حاول البحث عنه بصدق ، فتنكر الزوجة ذلك ، وتتهم الزوج بأنه أناني ، وأنه كان يغار من الشاب ، وبأنه كان يريد أن يتخلص منه ، وأن عليه أن يواجه نفسـه ويبلغ « البـوليس » ولكن تبليـغ « البـوليس » معنـاه فضيحة . . معناه ضياع حياته ومستقبله . . . الخ . في النهاية لا يبلغ الزوج وتسير العربة في الطريق الى المنزل .

هذا هو ملخص الفيلم استرجعته في ذهني بسرعة وأنا أقول لهم هذا الفيلم يفسر في الغُرب على أساس أنه صراع نفسي بين الأب والأم (الزوج والزوجة) والابن (الشاب) بصورة « أوروبية » .

قالوا : بالطبع .

قلت : ولكنهم قالوا في الغرب أنكم هنا في بولندا قد فسرتم الفيلم على أساس سياسي . فانطلقوا ضاحكين .

فقلت لهم : ضبركم . هذا ليس رأيي . اسمعوا ما يقولونه عنكم . انهم يقولون أنكم تفسرون الفيلم على أساس أنه صراع بين جيل وجيل ، فالزوجة هي بولندا والزوج الكبير هو السياسي الحزبي الذي وصل ، والشاب هو رجال بولندا الجدد الذين لم يخوضوا الحرب . أنا شخصياً لم أر هذا التفسير لأن اصطياد الرموز بهذه الطريقة ليس سليماً ، ثم لأن ذلك معناه أن الفن لا يمكن أن ينتعش الا في ظل نظام سياسي ، ولكنهم يقولون في الغرب أن تركيب العقلية البولندية يبرر هذا التفسير .

السيدة سيسليا فويافودا : (ناقدة ومترجمة) أنت سمعت « بنفسك » رد الفعل لكلامهم، لقد ضحكنا من هذا الرأي ، رأي الغربيين عن رأينا في الفيلم . اننا فهمنا الفيلم تماماً مثلما فهم في الغرب ، وهذه الفكرة السياسية لم نسمع بها « أبداً » هنا في بولندا ، ويطبيعة الحال من حق الناقد أن يرى ما يشاء ولكن ليس من حقه أن يفرض علينا ذلك . . . ان يفرض أننا قد نظرنا الى هذا الفيلم بهذه الطريقة مع أننا لم ننظر اليه هكذا أبداً .

قلت : دعونا من هذه النقطة بذاتها . . ودعوني أسألكم

عن شيء يمكن أن يتفرع عنها ، والسؤال هو : ما هي السياسة الأدبية هنا في بولندا ؟

بيتروفسكي : سياسة أدبية ؟ . . . لا توجد سياسة أدبية بالمعنى الذي كان موجوداً أيام ستالين مثلاً ، فقد ذهب هذا العهد الذي كان مفروضاً فيه على الكتّاب والفنانين أن يرضخوا لارادة واحدة ، وهي ارادة خارجة عن ارادة الكاتب نفسه . انني أستطيع أن اقول : أن السياسة الأدبية هنا هي من سعة الصدر بحيث يمكن القول لكل الاتجاهات والأشكال الفنية ، فالتجريد والعبث . . . الخ . . كل هذه الأشكال والمذاهب مقبولة هنا ومعترف بها . من الجائز جداً أن يكون هناك بعض رجال الحزب لا يوافقون على هذه المدارس الفنية ولكن عدم الموافقة « هذه » فردية وشخصية جداً . . . بمعنى أنها مثل عدم موافقة رجل الشارع الذي لا يوافق على عمل فني من هذا النوع .

فقلت لهم : هذا جميل جداً ، ولكن اذا كانت السياسة الأدبية هنا هي من سعة الصدر بحيث تقبل كل شيء فهل من الممكن أن تفسروا لي عدم وجود صحف أجنبية هنا ؟ . . لقد حاولت أن أطلع على ما يدور في العالم هذه الأيام ولكنني معزول تماماً ، فلو حدثت ثورة في روديسيا مثلاً فانني لن أعلم بها . لماذا لا تباع المجلات الأجنبية هنا ؟ . . ألا ترون

أنه يجب على الكتّاب ـ على الأقل ـ أن يطلعوا على ما يدور في العالم الخارجي ؟

السيدة فويافودا شدتني من ذراعي وقالت: . . هيا إلى الخارج . سألت : إلى أين ؟ . . قالت : الى قاعة الصحف الاجنبية .

جورج شيشتون : القارىء البولندي مثل القارىء المصري ، مثل القارىء في كل مكان . . . . انه يقرأ صحف بلاده ، أما الصحف الأجنبية فلا « تشكل » بالنسبة له ضرورة هامة ، ومع هذا فهنا في قصر الثقافة توجد قائمة الصحف الأجنبية وفي هذه القاعة توجد أغلب الصحف الأجنبية .

أصرت السيدة فويافودا على أن نخرج ونزور هذه القاعة فخرجنا .

قاعة حديثة جداً ومبنية على أحدث طراز . الدخول مجاناً . من حق أي شخص أجنبي أو غير أجنبي أن يذهب الى هذه القاعة ويقرأ فيها الصحف الأجنبية التي يريدها : انجليزي أو فرنسي أو الماني . . . الخ . من حقه أن يقرأ هناك ويترك الصحيفة في مكانها .

قالوا لي : ها أنتذا ترى بنفسك كل شيء . . وسنحاول مع هذا أن نأتي لك ببعض الصحف الانجليزية لتقرأها وأنت في سريرك في جراند أوتيل .

واستطاعت السيدة فويافودا أن تقدم لي صحيفة الجاردیان والهيرالد تريبيون .

سألت ، وأنا أضحك : « وليه ما فيش جرايد عربي » ؟

فانطلقوا ضاحكين .

مسرح العبث غني بالأفكار

هناك نوع من التنافس بين تشيكوسلوفاكيا وبين بولندا من ناحية العرض المسرحي ، فكل من الدولتين تعتبر انها في مركز الصدارة . ولقد عرفنا كيف استطاع بعض الفنانين الكبار من أمثال سفوبودا ان « يلعبوا » دوراً خطيراً في المسرح التشيكوسلوفاكي فهل وجد في بولندا فنانون من نفس الطراز استطاعوا ان « يلعبوا » نفس الدور ؟ .... ان تشيكوسلوفاكيا تقود الآن ما يمكن ان يسمى بحملة نحو ما يسمونه : توحيد الفن ، فكيف تنظر بولندا الى هذا التوحيد ؟

لقد سبق ان قلت : ان بولندا تعتبر نفسها فرنسا منطقة شرق اوروبا ، ويمعنى آخر فرنسا العالم الاشتراكي ، ولا شك ان بولندا من حيث (الخلق الفني) جديرة بهذا الاعتبار وخصوصاً في مجالات الشعر والمسرح والموسيقى ، ولكن هل استطاعت بولندا ان تلحق بتشيكوسلوفاكيا من حيث التجارب الجديدة « والتكنيك » في عالم المسرح . . أي ليس

من حيث كتابة المسرحية بل من حيث عرضها ؟

يجب ان نعترف اولاً بأن بولندا مثلها مثل باقي البلاد الاشتراكية الأوروبية قد وقعت تحت القبضة الستالينية ، وربطت نفسها بما كان يفرضه ستالين ، ولذلك فإننا نرى ان بولندا ابتداء من سنة ١٩٤٩ بدأت تناقش وتحاول ان تجد تعريفاً للواقعية الاشتراكية ، وكيف يمكن تطبيقها في الفن المسرحي .

في هذه الفترة نلاحظ ان هؤلاء النظريين الذين كانوا متحررين قبل التحول الجديد قد انقلبوا الى اشخاص جامدين (والخطأ في الواقع خطؤهم) ، وطالبوا بوضع قيود حادة بالنسبة للفن الحديث عموماً . وهذا الاتجاه ظهر أثره واضحاً في مهرجانين نظمتهما وزارة الثقافة والفن في بولندا في سنة ١٩٤٩ ، ٥٠/ ١٩٥١ ، فلقد اتسمت المسرحيات التي عرضت في المهرجانين بطابع واحد ، أو كما يقول الناقد البولندي ادوارد شاتو : كانت المسرحيات متشابهة . . انها قد كتبت تحت اسم الواقعية ، والواقعية في هذا الوقت كان من الصعب تعريفها ، ولذلك فقد كانت المسرحيات تدور حول شيء واحد ، وكان فيها ما يمكن ان يسمى بالواقعية الطبيعية ، وما يمكن ان يطلق عليه ايضاً اسم مسرحيات تحاول ايهام الناس بأن ما يرونه امام أعينهم انما هو حقيقة .

وعادت المناقشات تتفجر مرة أخرى بعد سنة ١٩٥٤ مع قسط أكبر من الحرية وظهرت في الوقت نفسه مجموعة من الشبان الجدد الذين انكروا مسرح الفترة السابقة نهائياً ، بل ان أغلبهم لم يروه « أبداً » ، وبدأوا يعملون بأسس جديدة .

قال لي يان شيفيدرسكي (٦٨ سنة) وهو من أعظم وأشهر ممثلي بولندا وكان مخرجاً أيضاً ومديراً لأكبر مسرح في وارسو (ما يعادل المسرح القومي عندنا) : قبل سنة ١٩٥٤ كان الكتّاب يكتبـون روايات ومسـرحيات واقعيـة ، وهذه المسرحيات الواقعية كانت في نظري مزيفة واستطيع ان اقول اننا قد تعبنا منها : الكتّاب والممثلون والمخرجون . وبعد سنة ١٩٥٤ بدأنا ننظر الى برامجنا نظرة جديدة كان من نتيجتها اننا في السنوات السبع الماضية كنا لا نرى على المسرح البولندي الا مسرحيات العبث ، وكان نصيب المسرحيات الواقعية ضئيلاً جداً ، ولقد وقفت انا بجانب المسرح الجديد وقد آزرني في ذلك كل المشتغلين معي من ممثلين أو مخرجين أو رسامين او مصممين . وهذا الموقف في نظري كان رد فعل طبيعي للواقعية التي ظلت غازية للمسرح البولندي سنوات طويلة ، غير انني يجب ان اقول : اننا لم نقف مع مسرح العبث كرد فعل طبيعي « فقط » ، بل اننا وقفنا بجانبه لأنه مسرح غني بالأفكار . واستطيع ان اقول لك : اننا الآن قد تعبنا من مسرح العبث . سوف تسألني الى أي شيء سوف نتجه ؟ فأقول لك

انا نفتح مسرحنا لكل عمل جديد ، فنحن نضع مسرحية لتشيخوف بجانب مسرحية لشكسبير بجانب أخرى لليونيسكو بجانب رابعة لبيكيت بجانب خامسة لمرودجيك بجانب سادسة لستروندبرج او ابسن وهكذا . . .

سألته : هل معنى ذلك انه توجد سياسة ما تجاه المسرح في بولندا ؟

فأجاب : الآن لا توجد . قبل سنة ١٩٥٣ كانت توجد هذه السياسة أو هذه الرقابة ، والمسرحيات الجديدة ، ويدخل ضمنها مسرحيات العبث وهي مطلوبة الآن والحزب يوافق عليها . صحيح الحزب ليس متحمساً لها ولكنه يوافق عليها .

المخرج الشاب ڤارمنسكي : (أسس مسرح الطليعة سنة ١٩٤٩ وهو مسرح صغير يقدم الاعمال التجريبية الجديدة) ، قال لي :

حتى لو أنني لا اوافق شخصياً على بعض الاتجاهات المذهبية في المسرح الحديث في اوروبا وغيرها ، الا انني أرى ضرورة عرضها ، ذلك لأننا نستطيع ان نستفيد بهذه الخبرات فليس مفروضاً أبداً ان هذه المسرحيات ضدنا . . . صحيح انهم يختلفون معنا في الايديولوجي ، ولكن هذا الاختلاف ليس معناه ان نرفض اعمالهم ، ذلك لأنهم (هؤلاء الكتّاب) انما يحاربون في معركة أخرى . . صحيح تختلف

عن معركتنا (في الظاهر) الا انها في اصلها معركة . ثم انها في نهاية الأمر معركة من أجل الانسان .

هذه هي نظرة الجيل الجديد الى الفن الجديد ، وبعض الفنانين القدامى (أمثال شيفيدرسكي) ينظرون نفس النظرة الى الفن الجديد ، وبصرف النظر عن تقبلهم للجديد فإنهم يساهمون ايضاً في خلق الجديد ، واسم الكاتب المسرحي مرودجيك يغزو العالم خصوصاً بعد مسرحيته المعروفة تانجو التي عرضت في القاهرة منذ سنوات .

ولكن كان يهمني ان اعرف وان أرى كيف ينظر الفنانون الى المسرحية ؟ كيف يقدمونها ؟ كيف يعرضونها ؟ الى أي حد وصل تطورهم « التكنيكي » في المسرح ؟

قالوا لي : يجب ان تقابل أولاً يان كوشينسكي .

ويان كوشينسكي هو أشهر مصمم (تصميم مناظر) في بولندا ، وشهرته هناك مثل شهرة سفوبودا في تشيكوسلوفاكيا ، وبصرف النظر عن عمله في الحقل المسرحي ، فإنه في الوقت نفسه أستاذ في الاكاديمية .

قابلت يان كوشينسكي في مكتبه في قصر الثقافة .

قلت لـه : ان شهرة سفـوبودا قـد تجاوزت حـدود تشيكوسلوفاكيا ، ووصلت الى العالم كله ، ذلك لأنه أجرى تصميمات حديثة جداً للمسرحيات حتى القديمة منها ، وذلك

حتى تبدو هذه المسرحيات القديمة في صورة جديدة ، ووجهة نظره ان الناس عندما تذهب الى المسرح لا يهمها ان ترى (روميو وجولييت) مثلاً كما حدثت منذ مئات السنين بل ما يهمهم هو أن يروا (روميو وجولييت) العصر الحديث . ويتوصل الى هذه النتيجة ـ مع المخرج ـ باستخدام الرسم والمرايا والاضواء والموسيقى لاحداث هذا الأثر ، وهم يطلقون على هذه التجارب : توحيد الفن . ترى ما هو رأيك في هذا ؟ وهل تطبق نفس النظرية هنا في بولندا ؟

أجاب : انني أعرف كل ما يعمله سفوبودا . رأيته في تشيكوسلوفاكيا ورأيته هنا في وارسو . واحب ان اقول لك أولاً : انه ليست لدي نفس المساعدات ولا الامكانيات التي بين يدي سفوبودا . ان الحكومة تساعده أكثر وتمده بالأموال والخبرات ، والسبب في ذلك ان (مفهومهم) للمسرح يختلف عن مفهومنا له ، فالمسرح في نظرهم مسألة (هندسية) . ولكن في بولندا نحن نحاول أن نهتم بالرسم في عالم المسرح اكثر من الاهتمام بالهندسة . هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فإن توحيد الفن ليس شيئاً جديداً . . انه معروف منذ أيام اليونان .

قلت له : انني اوافق معك على ان تشيكوسلوفاكيا تنظر الى المسرح نظرة (هندسية) ولكن هل تعتبر ان هذه النظرة

نظرة خاطئة ؟ . . . أليست الهندسة جزءاً من المسرحّ نفسه وهي تساعد بالتالي على اتمـام المعنى الذي تـرمي اليه المسرحية ؟

أجاب : هذا في الواقع يعتمد على المسرحية نفسها . اذا تطلبت المسرحية هذه الهندسة فإنها بلا شك سوف تعمق مفهومها ، ولكن لو فرضت هذه الهندسة على المسرحية حتى ولو كان تحت شعار توحيد الفن فإن المسرحية تخسر بهذه الهندسة ، ثم أحب ان اقول لك : ان فكرة الهندسة على اطلاقها هي التي تفرض شعار (توحيد الفن) . وفي نظري ان هناك غلطة يرتكبها دعاة هذه الوحدة الفنية وهي انهم يضعون كل شيء دفعة واحدة ، وربما يسيء ذلك الى النص المسرحي نفسه .

قلت له : ولكن هذا الكلام يمكن ان ينطبق ايضاً على التصميم أي على ما تسميه انت بالرسم الا اذا كان التصميم يقف ـ في نظرك ـ عند حد خدمة النص المسرحي .

أجاب : اسمع .. المناظر المسرحية او الرسم جزء لا يتجزأ من المسرح ، وتعتبر في نظري فناً له أربعة أبعاد (الطول والعرض والعمق والزمن) فالمناظر في المسرحية (أي الرسم) لا « تتواجد » بطولها وعرضها وعمقها « فقط » بل لها مكان زمني ، وهذه المناظر بتفاعل هرمونياً مع العناصر الأخرى التي

يتكون منها الانتاج المسرحي ، وهذه النظرة الى (المناظر) نظرةحديثة .ولكي يستطيع المنظر ان يحقق البعد الرابع ألا وهو الزمن ، فلا بد ان تكون لدى المصمم خبرة يكتسبها بالسنين ، وهناك شيء هام وهو انه لا بد ان يكون المنظر ايجابياً أو ناطقاً أي « يلعب » دوراً فعالاً ، لكن بشرط ألا يطغى على عنصر آخر من عناصر المسرحية .

قلت له : بمعنى آخر ، انت تنظر الى عملية التصميم باعتبارها عملية خلق ؟

أجاب : بالتأكيد .

قلت له : أريد ان اعرف حظ التجريب في بولندا . لقدْ كنت استاذاً في اكاديمية فنية حكومية ، وأنت في الوقت نفسه تشتغل بالتصميم . هل يتعارض عملك كأستاذ في مدرسة مع عملك كفنان ينتج للمسرح ؟

ضحك واجاب : ان المسرح الحكومي يجرب هو الآخر ، وأنا دون ارادتي أحاول ان أجرب ذلك لأني افهم المسرحية فهماً آخر . ان ذلك ليس موجوداً في البرنامج المدرسي أو الأكاديمي ولكنني مضطر الى ان افعل ذلك ، وبطبيعة الحال فإنني أنقل خبرتي العملية في المسرح الى تلاميذي وهكذا لا يوجد تعارض .

سـألته : المسـرح الحديث أو ما يسمونـه بمسرح

العبث . . هل يساعدك هذا المسرح في خلق تجارب جديدة ؟

أجاب : انني معجب بالعبث ، وهنا في وارسو نضع هذه المسرحيات على المسرح وكنت أنا أول من قدم الدرس لينيسكو ، ولكن مسرح العبث لا يحتاج الى ديكور كثير ، ثم ان نظرة ينيسكـو نظرة بورجوازية فالموقف في المسرحية موقف واحد يتكرر ويعاد . وهكذا فإن الديكور هنا لا يساعد المسرحية . المسرَحية نفسها غريبة ولذلك لا معنى لأن يكون الديكور غريباً .

سألته : وما هو حظ الواقعية في التصميم المسرحي ؟

أجاب : أنا لست احصائياً . أنا اخصائي في التصميم والرسم ولكن الفنان الى درجة ما يجبَ ان يكون واقعياً .

سألته : « يعني ايه » ؟

أجاب : الفنان لا يمكن الا ان يكون واقعياً ، اذ انه يستخدم الكاميرا أو القلم او الرّيشة ، ولكنه واقعي ـ في نظري ـ بمعنى انه يوجد .

قلت له : على هذا الاساس فإن العبث فن واقعي .

فأجاب وهو يضحك : بالضبط .

بعد ان قابلت يان كوشينسكي كان لا بد ان أرى المسرح في وارسو ، وهكذا طلبت من الآنسة (لوتسينا) وهي الآنسة التي رافقتني كمترجمة ، أن « تحجز » لي « تذكرة » في جميع

مسارح وارسو ، وقلت لها : انني على استعداد لأن أرى مسرحيتين في الليلة الواحدة ، بمعنى أن أرى نصف مسرحية هنا ونصف مسرحية هناك . . فقد كان ما يهمني في المحل الأول هو ان أرى طريقة العرض اكثر من أي شيء آخر . وهكذا أعدت لي لوتسينا ـ بمساعدة وزارة الثقافة والفن ـ « التذاكر » التي طلبتها ، وتفرغت لي لوتسينا نهائياً لتأخذني بالعربة من هذا المسرح الى ذلك المسرح ، ثم لتعرفني بهذا المخرج او هذا الممثل او الممثلة . . . الخ .

والآن لا بد من سؤال : ما هو الفرق بين المسرح في بولندا والمسرح في تشيكوسلوفاكيا ؟ الفرق واضح ، تشيكوسلوفاكيا تهتم بالهندسة وبولندا تهتم بالرسم .

ولكن هل المسرحية تكسب هنا أو هناك ؟

من الصعب جداً الاجابة عن هذا السؤال . لقد سبق أن قلت : ان بعض المسرحيات التي رأيتها في براغ تفوق اخراج لندن وباريس ، ونفس الشيء استطيع ان اقوله بالنسبة لبولندا .

لعل الصحيح هو ان المسرح في الدولتين يقوم بتجارب واسعة ويخطو خطوات أكبر من أي خطوات تخطوها بلاد اخرى في اوروبا، وطالما ان التجربة ما زالت قائمة فإنه يجب ان يمر وقت حتى تكتسب ثقلاً يمكن بعده ان نحكم حكماً صحيحاً .

مشكلة انكري ان موهبتها اقل من طموحها

كان طبيعياً ان اذهب لأقابل رئيسة اتحاد كتّاب الدراما في هلسنكي . . وهو اتحاد لا يتبع اتحاد الكتّاب هناك . . ولكن كتّاب الدراما بالضرورة اعضاء في هذا الاتحاد الأخير . .

وكان طبيعياً ان أذهب الى هذا اللقاء لاعتبارين أولهما اهتمامي الشخصي بالدراما . . وثانيهما انني اردت ان اعرف كم وكيف الحركة الدرامية في فنلندا وخصوصاً ان معلوماتنا في هذا المجال تكاد تكون صفراً !

استقبلتني انكري كلبنين استقبالاً طيباً وبدأت هي تسألني أولاً عن حركة المسرح في مصر . . وعن الكتّاب المصريين . . وهالني انه حتى اكبر الاسماء لدينا غير معروف لهم على الاطلاق . . بالرغم من وسائل الاتصال الحديثة السريعة وبالرغم من دور فنلندا في مجال الاستشراق . . ولكن هذا موضوع آخر .

وفي البداية لا بد من ان أقرر ان السيدة « انكري كلبنين » كاتبة مسرح وكتبت اولى مسرحياتها « اتلانتا » سنة ٥٩ والمسرحية الثانية « المريض المجهول » سنة ٦٤ و « السيد المخرج » سنة ٦٧ و « عالم آخر » سنة ١٩٧٣ . .

وبسرعة أقرر ان عدد كتّاب المسرح في فنلندا ٣٠٠ والعاملين منهم حوالي ١٠٠ وهو رقم عالي بالنسبة لعدد السكان الذي لا يتجاوز خمسة ملايين ! وفي فنلندا كلها حوالي ٤٣ مسرحاً ، وفي هلسنكي نفسها « العاصمة» ١٠ مسارح تخدم ٨٠٠ ألف نسمة هـم عدد سكان هلسنكي وما حولها !

والواقع انني احترت في أي شيء يمكن ان اتكلم مع « انكري كلبنين » ولقد وجدت ان أحسن شيء أسألها عنه هو ما الذي يقلقها الآن ككاتبة مسرح ؟

فـأجابت : ان مـوهبتي أقل من طمـوحي . . وهذا يقلقني . . اما اذا كنت تقصد القلق العام فإنني اقول ان هذا القلق يتغير من لحظة لأخرى . . وما يقلقني الآن حقاً هو تمزق الأسرة في فنلندا . . وخصوصاً ان الصراعات تزداد عندما يقل عدد أفرادها . . ويقلقني غير ذلك ما يحدث في ايران لأنه من الجائز ان ينعكس على العالم . . وايضاً عندما سافرت الى باكستان والهند وافغانستان اقلقني مركز المرأة هناك وايضاً . .

نحن هنا قد تحررنا كنساء الا انه ما زال هناك احساس بعدم الرضا . لماذا ؟ . . لعله مرض من امراض العصر . . ربما كانت المرأة في تلك البلاد التي حدثتك عنها سعيدة أكثر منا .

سؤال : ما هو الخط الذي يحكم كتاباتك ؟

جواب : البيروقراطية عندنا . . ذلك ان كل ديمقراطية فيها أخطاء الدكتاتورية . . وهذا هو الصراع بين النقابات وبين الخبراء ! ومع هذا فإن الحياة لا يمكن حل مشاكلها . . بل انها تعاش .

سؤال : ما رأيك في مسرح العبث ؟ .

جواب : احبه ولكنني لا أكتبه .

- لماذا ؟ .

- هذه الدراما لا تهمنا جداً . . وربما من اللازم ان تكون كاتباً كبيراً جداً حتى يؤمن بك الناس اذا كتبت بالاسلوب العبثي . وربما ايضاً طبيعتنا كفنلنديين . . فنحن بسطاء ونريد ان نرى كل شيء واضحاً .

سؤال : هل المسارح في فنلندا تابعة للدولة ؟ .

جواب : لا . . ولكن كل المسارح تأخذ اعانة من الدولة ومن المجالس المحلية وذلك بنسبة ٧٠٪ تقريباً .

سؤال : لماذا هذا الاتحاد لكتّاب الدراما ؟ .

جواب : هذا الاتحاد هو الذي يقوم بالاتفاق مع

المسارح من ناحية النص ومن ناحية ثمنه .. يعني كوكيل والاتحاد يحصل على ١٠٪ من ثمن النص اذا قبل ويحصل المؤلف من الدولة على مبلغ يتراوح بين ٤ آلاف الى خمسة آلاف مارك « المارك حوالي ٢٠ قرشاً مصرياً » ويحصل الكاتب ايضاً بالاضافة الى ذلك على ١٢٪ من الشباك أي حوالي ٢٠٠الى ٧٠٠ مارك في الليلة . باختصار اقول لك ان الكاتب الذي تنجح مسرحيته يحصل في النهاية على حوالي ١٠٠ ألف مارك .

قدمت إليّ « انكري كلبنين » نصاً انجليزياً لمسرحية تعتز بها وتدور حول مشاكل المجتمع الفنلندي . المسرحية اسمها « عالم آخر » وفي تلك الليلة قرأت المسرحية .. وأنا أحاول هنا ان ألخصها لتتعرف على بعض ملامح الدراما هناك ..

المسرحية في فصلين وكل فصل يتكون من خمسة مناظر ..

في المنظر الاول تذهب الأم وهي في حالة عصبية الى الطبيب النفسي تطلب مساعدته لعلاج ابنها الذي يتعاطى المخدرات « مع ان هذا غير صحيح » وليشرح لها السبب في سرقة ابنها لكاميرا من أحد المحلات .

يسألها : الا تستطيعين التحدث معه ؟ .

فترد : لا .. يبدو لي إنه يعيش في عالم آخر .

ويكتب لها الطبيب دواء مهدئاً .

في المنظر الثاني نرى الابن وفتاته في حانة للرقص . . يرقصان ويشربان ويتحدثان عما يمكن ان يفعلانه لمساعدة العالم الثالث .

في المنظر الثالث الأم تجلس مع خالها (كيل) وهو يقص عليها حكايات قديمة عن الحرب . . يعود الابن من صالة الرقص وينصرف الخال وهنا تبدأ الأم في سؤال الابن : أين كنت ؟ . . ماذا كنت تفعل ؟ . هل تتعاطى المخدرات ؟ . لماذا سرقت الكاميرا ؟ . . الخ . وتستمع الى الابن يحدثها عن العالم الثالث وكيف يمكن مساعدة الدول الفقيرة وفي الوقت نفسه يلوم الدول الغربية الغنية ويحملها المسؤولية . . وهنا يتضح ان الخلاف بين الجيلين حاد جداً . . ولكن من ناحية أخرى يتضح لنا ان كلام الابن ليس إلاّ مجرد شعارات . . لأنه برغم لومه للغرب فإنه يطلب من أمه نقوداً باستمرار لكي يصرفها في أشياء استهلاكية ! .

في اليوم الثاني تعود الأم الى البيت ظهراً لتجد الابن وفتاته في حجرة النوم وعندما تسأله : ما الذي اتى بك الى هنا الآن ؟ يرد : هذا من شأني أنا . .

في المنظر الخامس تنحدر حالة الأم خلال الشهور الستة الماضية وتستمر في تعاطي المهدئات الى درجة الادمان

وتفصل من عملها وتنتابها حالة قلق عجيبة ، وبسبب حالتها العصبية وفي حركة جنونية تبيع شقتها وبيتها الصيفي وتدفع ثمن ذلك كله الى احدى مؤسسات الطفولة تبرعاً منها . . وتترك المنزل بعد ان تأخذ على سبيل التذكار حذاء ابنها عندما كان طفلاً ! .

مع مارشيللو ماسترورياني

حتى سن الأربعين لم يكن معروفاً الا باعتباره ممثلاً من الدرجة الثانية في أفلام الدرجة الثالثة في ايطاليا . انه الممثل الايطالي العالمي ـ الآن ـ مارشيللو ماسترورياني ، ثم جاء أعظم مخرجي ايطاليا فيلليني في سنة ١٩٦٠ اختاره ، ليقوم ببطولة فيلم الحياة الحلوة . . ذلك الفيلم الذي عرض في مصر منذ سنوات ولم يستمر أكثر من أسبوع واحد ، ومنذ ذلك التاريخ وماسترورياني يتأرجح بين العالمية والمحلية . . حتى بعد أن قام ببطولة فيلم الليل من اخراج انطونيوني والذي عرض أيضاً في القاهرة والذي لم يستمر عرضه ـ أيضاً ـ أكثر من أسبوع ! . .

وعندما اختاره فلليني للمرة الثانية ليقوم ببطولة فيلم ٨ ١/٢ بدأ مجده الحقيقي . . ذلك أن ماسترورياني في هذا الفيلم كان رمزاً للانسان الحديث . .

ولننسَ في هذا المجال أنه رجل وسيمَ وأنه اعتبر رمزاً

للرجولة في كافة صورها .

لقد انطلق ماستروياني بعد ذلـك بسرعـة الصاروخ وأصبح اليوم واحداً من أشهر نجوم السينما . . ليس لوسامته ولكن لشخصيته ، ولأنه أرسى قواعد جديدة لانسان هذا القرن بطموحه وآماله وآلامه وفشله وبحثه عن ذاته .

ولقد أجرت معه مجلة بلاي بوي هذا الحديث الممتع الذي أنقله على هذه الصفحة والذي يكشف فيه ماستروياني عن نفسه وعن عمله وعن دور انسان هذا القرن .

إلى الحديث اذن . .

سؤال : لسنوات طويلة وصورتك في أوروبا أنك أكبر وأعظم نجم سينمائي . . كيف تنظر الى هذا التغير الذي حدث بالنسبة لك . . من القاع الى القمة ؟

ماستروياني : لقد كنت سعيد الحظ لأن أجد فيلماً له معنى بالنسبة لي شخصياً وأعني به فيلم الحياة الحلوة . ولقد أحب الجمهور هذا الفيلم وأسعدني هذا بالطبع ، ولكن يعنيني في المحل الأول هو : نفسي . لقد نظرت الى وجهي في المرآة وقلت : ما زالت أمامك بضع سنوات : « من الآن لا تمثل الا الأدوار التي تعنيك شخصياً . . تلك الأدوار التي لها معنى بالنسبة لحياتك وحياة من حولك . . » .

سؤال : عندما تتكلم عن العلاقة الشخصية بينك وبين

الدور الذي تمثله هل تقصد بذلك أن القصة يمكن أن تدور حول تاريخ حياتك أنت نفسك . . مثل دورك في الحياة الحلوة و ٨ ونصف ؟

ماستروياني : نعم . . انني لم أمثل هذين الفيلمين لفيلليني باعتباري ممثلاً ولكن باعتباري رجلاً . لقد وافقت على الدور لأنني احتجت ، كرجـل ، أن أكتشف نفسي خلالهما . إن كلاً منهما هو محور لنفسي الحقيقية . ليس معنى ذلك أنني « أمثل » نفسي ولكنني أنظر الى حقيقة نفسي خلال الدور .

سؤال : كل الأفلام التي مثلتهـا تدور حـول رجال ضعفاء . . نفسياً واجتماعياً وجسدياً هل أنت كذلك ؟

ماستروياني : نعم ولا . . انها جزء مني وأعتقد أنها جزء من رجال آخرين من رجال اليوم . . إن الرجل الحديث لم يعد كامل الرجولة كما كان في الماضي . شيء ما في مجتمعنا قاده الى أن يتوقف عن النضال . .

والشك . الشك في مكانه من المجتمع . . الشك في هدفه من الحياة . في بلدنا على سبيل المثال نشأت على أساس أن الرجل هو عماد الأسرة ، ولذلك أردت أن أكون محبوباً وأن يكون هناك من يهتم بأمري . . ولكنني الآن أحس

بالضياع . . الرجل الحساس في أي مكان هو رجل ضائع . . بالنسبة لعالمه وبالنسبة لامرأته .

سؤال : لماذا ؟

ماستروياني : لأن النساء تحولن الى رجال وتحول الرجال الى نسوة . على الأقل فإن الرجال يضعفون بالتدريج ، ولكن مسؤولية هذا كله تعود الى الرجال . اننا نصرخ : النساء يتساوين مع الرجال . فماذا حدث ؟ النساء العاملات تحولن الى الغضب والعدوان وفقدان الأنوثة .

سؤال : ماذا عن النساء الأمريكيات ؟

ماستروياني : يجب على النساء الأمريكيات أن ينسحبن من الحياة ، ولكنهن لا يفعلن ذلك . انني لم أر في أمريكا الا نسبة ضئيلة جداً من النساء السعيدات . صحيح لديهن الحرية ولكنهن يحسسن باليأس . انهم يتشوقن للرومانسية . .

سؤال : هل النساء الايطاليات مختلفات ؟

ماستروياني : نعم . . وشكراً لله . وبالطبع هناك نساء ايطاليات يتشبهن بالأمريكيات وهذا لا أحبه ، انني لا أحس بأي حنان نحوهن لدرجة أنني لا أريد أن يكون لي طفل من واحدة من هؤلاء . انني أريد المرأة أن تكون بضعفها ، بأخطائها التي ولدت بها .

سؤال : هل معنى ذلك أنك لا تريد المرأة أن تنافس

الرجل في عمله ؟

ماستروياني : بالطبع لا بد أن تكون لها دور ولكن هذا الدور لا بد ألا يبعدها عن كونها امرأة .

سؤال : هل هناك امرأة ما استطاعت أن تفهمك ؟

ماستروياني : لا . أبداً . ولكن كما قلت من قبل ربما سبب ذلك أنني نجم سينمائي والمرأة تعتقد في هذه الحالة أنني رجل عاطفي وأنني متعب من الحب .

سؤال : ومع هذا فإن أحد النقاد قال : انك كلارك جيبل هذا العصر .

ماستروياني : انني على النقيض تماماً من جيبل ، بل انني ضده . إنه نوع من الرجال كان مشهوراً بالأمس . . لعب أدواراً قوية ، لعب دور الرجل النظيف . . المليء بالفضائل والأمانة لقد كان هو - وغيره - يعرفون تماماً أين يتجهون . ولكننا الآن لا نعرف الى أين نتجه وكما قال انطونيوني مرة : من هذا الذي يمكن أن نسميه بطلاً في عالم القنبلة الذرية ؟ وهكذا فانني أقول عن نفسي ، بالنسبة لأدواري ، إنني مجرد انسان . . هذا الاعتراف بظروف انسان اليوم هو الذي يفرق بيني وبين كلارك جيبل . انني أمثل نفسي وهو يمثل الأسطورة . انني لا أعتبر نفسي بطلاً . . بل إنني ضد البطولة . . إنني أستطيع أن أطلق كلمة البطولة على جسدي

مثلاً . . ان لدي مزرعة في بلدة لوكا . . وعندما أذهب الى هناك فانني أغير ملابعي وألبس كما يلبس الناس . انني هناك أحس حقاً بأنني رجل . . ان قدرتي على التخيل ، وأنا هناك تعطيني احساساً بأنني أنتمي الى الماضي . . ذلك الماضي الذي هو بالنسبة لي شيء حقيقي أكثر من الحاضر .

سؤال : لماذا ؟

ماستروياني : لأن ذلك الماضي يمدني بالقوة أو على الأقل بتخيل القوة . . وخلال السنوات الأخيرة كنت أحس برغبة قوية في أن أعود الى الوراء . . أن أعود الى طفولتي . . إنني في كل فرصة تسنح لي أذهب الى أمي . . وأحياناً أنام عندها . . ان المسألة في نظري ليست زيارة أمي . . لا . . انها تلك الرغبة في أن أعود الى الماضي .

ان الحاضر هو شيء ما نطير خلاله بأقصى سرعة .

سؤال : هل يمكن أن نقول أن شارلي شابلن هو نفس نموذجك ولكن بطريقة كلاسيكية ؟

ماستروياني : لا . . لأنه لم يكن بطلاً بل « شخصية » كـوميذيـة . جمهور اليـوم يفضل الشخصيـة اللاكـوميديـة واللابطولية . . تماماً كما يفضلون مثالاً معيناً بالنسبة لجمال امرأة ما . . جان مورو مثلاً .

سؤال : هل تعتقد أن جمالها جذاباً ؟

ماستروياني : جداً . . مورو امرأة كالزجاج . . أقصد هشة . . يائسة ولكنها قوية في نفس الوقت ، لأنها امرأة « حقيقية » . . انها تعيش وتدع الغير يعيش دون أن تخلط الحب بالخلود . .

سؤال : وصوفيا لورين . . هل تراها في نفس جاذبية جان مورو ؟

ماستروياني : لا . . إنها حقاً امرأة بما في هذه الكلمة من معنى ولكن ليس لديها يأس جان مورو . . بالطبع انني أحس بجاذبيتها تماماً مثل مورو ولكن بشكل آخر .

سؤال : هل هناك ممثلة أخرى تثير اعجابك ؟
ماستروياني : جريتا جاربو .

سؤال : هل اعتراف الجمهور بك هو السبب في أنك تمثل الآن ؟

ماستروياني : ليس هذا النوع من الاعتراف ، ولا حتى التصفيق .

لقد أصبحت ممثلاً لأن التمثيل يعطيني الاحساس بالعظمة . . حتى عندما كنت طفلاً كان هذا هو احساسي . لا توجد أية سعادة كاملة أو احساس بالمجد مثل هذا الاحساس العجيب الذي تحسه وأنت تمثل . لعله يشبه تماماً نفس الاحساس عندما تكون مع امرأة ، وأعتقد أن أغلب الممثلين

يحسون نفس الاحساس . . انـني أحس بعد أن ينتهي التمثيل بأنني أعود فأصبح غير كامل .

سؤال : هل يمكن أن تطلق على نفسك أنك ممثل بالسليقة ؟

ماسترورياني : انني أقول هذا دائماً .

سؤال : لقد قال فلليني أنك تمتلك قوة كهربائية عالية تصل بك الى حرارة الحيوان . . وهذا هو الذي يملأ أدوارك بالحيوية حتى قبل أن تتكلم . هل كان يعني بذلك أنك ـ كما قلت ـ ممثل بالسليقة ؟

ماسترورياني : بالتأكيد ولكن أي أنواع الحيوانات مدرباً من أجل التمثيل ؟ ان الممثل ليس حصاناً مدرباً من أجل التمثيل ، لأن الحصان لا يستطيع أن يمثل . ان الشخصية يجب أن تنضج من خلالك ، أي ليس عن طريق الدراسة . انني لم أدرس التمثيل أبداً . ان اللاوعي عندي هو الذي يعمل ، فعندما أتسلم السيناريو فانني أفصل الشخصية . . تلك الشخصية التي أحاول أن أجد فيها ما يحل محلي . . وعندئذ تكبر في داخلي خلال اليوم ولا يعنيني بعد ذلك ما الذي أفعله . انها تبرز بعد ذلك خلال الفطرة أو السليقة . . لأنه لا مفر من ذلك . وعلى سبيل المثال لو كان مفروضاً أن أمثل دور رجل مجنون فانني لا أذهب الى مستشفى الأمراض

العقلية لأعرف كيف يتصرف المجانين والا كان ذلك تقليداً . . ولكن اذا كان الدور مكتوباً بطريقة جيدة . . وإذا كان الدور يحتم عليّ نوعاً من الروابط الحقيقية فان جنون الدور سوف يأتي من تلقاء نفسه .

سؤال : هل معنى ذلك أنك تتصرف في السيناريو ؟

ماستروياني : لا أستطيع أن أقول هذا . . . انني أقرأ السيناريو مرتين أو ثلاثاً ثم أتركه . وفي اللحظة الأخيرة اسأل مساعد المخرج : ما هو بداية الكلام ؟ ان الكلمات المكتوبة ليست مهمة . انني لا أذكر أنني نطقت بالديالوج كما هو مكتوب . إنني أغير فيه دائماً : انني أحب ألا أترك « نفسي » للدور . . فاذا كانت الشخصية قد نفذت الى نفسي بطريقة طبيعية فإن الكلمات تأتي من تلقاء نفسها . . ومعنى ذلك أن الحقيقة تبدو أشد ايضاحاً في اللحظات الأخيرة . .

سؤال : لقد بدأت حياتك كممثل مسرحي ولكنك لم تعمل بالمسرح منذ سنوات طويلة . لماذا ؟

ماستروياني : لعدم وجود مسرحية جيدة . أين المسرح الجديد في ايطاليا ؟ . أوزبورن . . يونيسكو . . ميللر كما هم دائماً .

سؤال : ولكنك كممثل ألا تحس بالاحتياج لتصفيق الناس . . بمعنى أنك تفتقد ذلك لأنك لا تعمل بالمسرح ؟

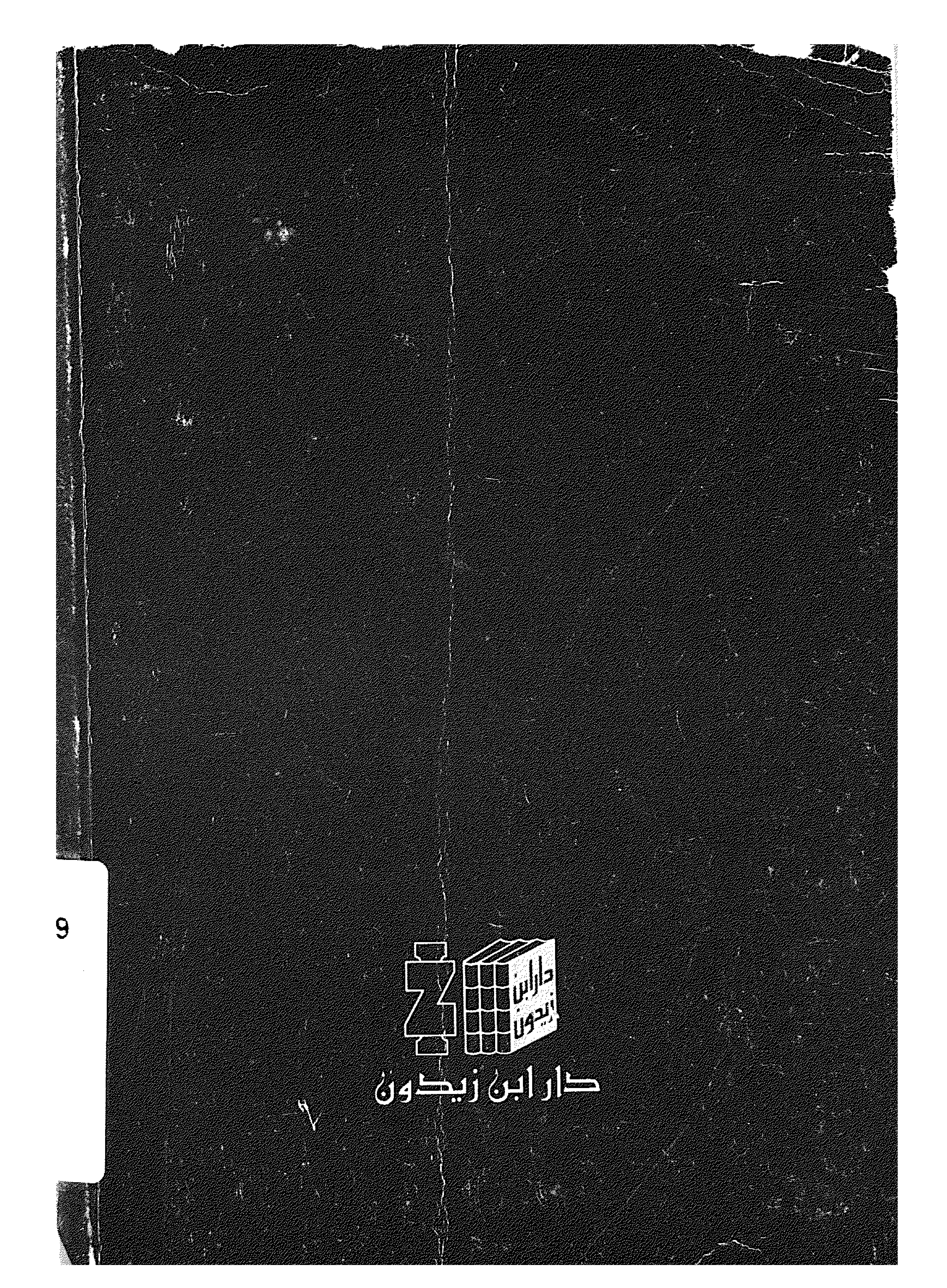
ماستروياني : لا . هل يحتاج الفنان التشكيلي للتصفيق فور انتهائه من اللوحة ؟ . . ثم ليس هناك أي معنى من تمثيل دور واحد ليلة وراء ليلة . ان الممثل في حاجة لأن يجدد نفسه . ولكن ليس معنى هذا أنني ضد المسرح .

سؤال : كثير من زيجات الفنانين تحطمت . . ولكنك ما زلت تعيش مع زوجتك ؟ . . لماذا استمر هذا الزواج ؟

ماستروياني : لأنني قبلت أخطاء زوجتي وقبلت أخطائي . ليس هناك أي معنى لأن نحاول ونتزوج ثم نهرب من أنفسنا . ثم . . ربما كنا مثاليين في علاقتنا سوياً وربما لسنا مثاليين . ان لدينا كأشخاص أخطاء أكثر مما تتصور ربما خلقنا لكي لا نكون سوياً . . ولكن ولنفس هذا السبب فانه من السهل جداً ألا نكون سوياً . ولذلك فقد قلنا : دعنا نعيش سوياً مهما كانت الظروف ... ان الزواج نوع من المغامرة ويجب أن نكسبها .

انتهى حديث ماستروياني . . أليس درساً في عالم التمثيل والفكر أيضاً ؟ .

فهرس


دار ابن زيدون
دار ابن زيدون